WILLY BECKER

REMBRANDT ALS DICHTER

BÜCHER DER KUNST Band IV

REMBRANDT
ALS DICHTER

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DAS
POETISCHE IN DEN BIBLISCHEN
DARSTELLUNGEN REMBRANDTS

VON

WILLY BECKER

MIT 55 ABBILDUNGEN AUF 20 TAFELN

LEIPZIG 1909 ▫ VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Den Druck dieses Werkes
besorgte die Offizin von
Julius Klinkhardt in Leipzig

VORWORT

Man hat Rembrandt schon oft einen Dichter genannt aus dem richtigen Gefühl heraus, daß nicht die malerische Erscheinung allein, sondern vor allem Dinge jenseits von Form und Farbe für die künstlerische Wirkung seiner Werke bestimmend sind. Wenn dabei der Widerspruch des Prädikats „Dichter" zum „Maler" Rembrandt kaum zum Bewußtsein kommt, so liegt das daran, daß ein Widerspruch solcher Art im Rembrandt'schen Bilde selbst nicht besteht. Poesie und Malerei, Innenwelt und Außenwelt sind dort zu einem Organismus verschmolzen, zu einer neuen, einheitlichen Kunstform, die beide in Einem zum Ausdruck bringt.

Es handelt sich also bei einer Untersuchung des „Poetischen in den Darstellungen Rembrandts" um künstlerische Wirkungen eigenster Art, aus dem Bilde heraus entstanden, nicht um fremde, in das Kunstwerk hineingetragene Elemente, wie etwa in poetisierenden Bildern gewisser Perioden der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Und so bedeutet auch die Herbeiziehung der poetischen Terminologie, die Übertragung von dort gebräuchlichen Terminen auf analoge Erscheinungen im Bilde nur den Versuch sprachlicher Verständigung, nicht aber

eine vergewaltigende Klassifizierung. Dasselbe gilt von den am Ende des Buches angeschnittenen Untersuchungen über das Musikalische im Bilde.

Um die Klarheit der Probleme nicht durch eine Überfülle des Stoffes zu beeinträchtigen, sind in der vorliegenden Arbeit zunächst die biblischen Darstellungen als Untersuchungsgegenstand herausgegriffen. Eine gleiche Behandlung von Landschaft und Portrait ist aber vorbehalten.

Die Abbildungen sind getrennt vom Text als Ganzes vereinigt, um auch für die Anschauung ein zusammenhängendes Bild von den behandelten künstlerischen Erscheinungen zu geben und so den Leser zur eigenen Prüfung und zur Weiterarbeit anzuregen.

Für die persönlichen Anregungen und Förderung der Arbeit bin ich Herrn Geheimrat Schmarsow in Leipzig zu besonderem Danke verpflichtet.

Erfurt, im Mai 1909

W. Becker

INHALTSANGABE

Einleitung.

Seite

Rembrandts biblische Darstellungen 1

Möglichkeiten des Poetischen in der Malerei 6

Was ist künstlerisch, malerisch, poetisch?

Das Poetische in der Landschaft.

Das Novellistische.

Die bildliche Darstellung einer Fabel.

Die poetischen Erscheinungsformen der Fabel.

Illustration.

Bilderfolge, episches Einzelbild.

Dramatische Bilddarstellung.

Eigenwirkung und Fruchtbarkeit.

Lyrische Bilddarstellung.

Das Abstrakte im Bilde; Allegorie.

Lessings Untersuchungen über die Grenzen der Malerei und Poesie 20

Die äußere Bilderscheinung 23

Format, Maßstab des Bildes, Figuren- und Raumkomposition, Form und Farbe, Licht, Technische Verfahren.

Die Unterscheidung überirdischer Wesen im Bilde.

Das Poetische in den biblischen Darstellungen Rembrandts.

I. Die Darstellung eines Ausspruches 36

Die äußere Situation. Genrewirkung. Der Inhalt.

Seite

II. Die dramatische Darstellungsform.

Der Höhepunkt 45
Eigenwirkung starken äußeren Geschehens und stofflicher Elemente. Poetische Wirkung. Fruchtbarkeit.

Momente der Spannung 61
Der Moment ideeller Spannung 62
Der Scheinschluß 66

Der Moment wirklicher Spannung 74
Äußere Konflikte. Innere Konflikte. Der Entschlußmonolog. Das Charakterstück.

Die Problemdarstellung 92

Momente der Lösung 95
Das Gleichnis.

Die Darstellung überirdischer Personen 97
Unterscheidung durch Größe und Licht. Psychologische Motivierung. Das Schweben. Der Traum.

III. Die epische Darstellungsform.

Die Erweiterung über den Augenblick hinaus 114
Die Auflösung des Augenblickes selbst 121

IIIa. Das Idyll 127

Die Mitwirkung des Raumes.
Helldunkel. Variation. Malerische und poetische Stimmung.

IV. Die lyrische Darstellungsform 135

Das lyrische Idyll. Lyrische Schwebezustände dramatischen Geschehens. Die subjektive Stimmungslandschaft. Der lyrische Monolog. Lyrische Verarbeitung eines dramatischen Themas durch Begleitfiguren.

V. An den Grenzen der Musik 147

VI. Die Verflüchtigung des poetischen Inhalts 151

VII. Das Poetische in der künstlerischen Entwicklung Rembrandts 154

BEILAGE: Bibliographie über Rembrandt seit 1905.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Altes Testament

Gemälde:

	Tafel
Abrahams Opfer (1636)	3
Abraham entläßt Hagar (1640)	4
Abraham entläßt Hagar (1650)	19
Josephs blutiger Rock (1650)	15
Opfer Manoahs (1641)	12
Saul und der harfenspielende David (1630/31)	8
Saul und der harfenspielende David (1665)	18
Haman in Ungnade (1665)	20
Mene tekel (1634/35)	4
Tobias und seine Frau (1645)	18
Tobias und seine Frau (1650)	18

Radierungen:

Abrahams Opfer (B. 35)	3
Abraham entläßt Hagar (B. 30)	4

Zeichnungen:

	Tafel
Kain und Abel	10
Sarah führt Hagar zu Abraham	6, 8
Hagar an der Quelle Sur	8
Gott erscheint Abraham	10, 11
Verstoßung der Hagar	4
Hagar in der Wüste	14
Segnung Jakobs	7
Jakobs Traum	13
Joseph deutet Träume	1
Opfer Manoahs	12
Delila und die Philister	5
Der Uriasbrief	5
David und Nathan im Gespräch	1
Abreise des jungen Tobias	16
Tobias erschrickt vor dem Fisch	17
Tobias nimmt den Fisch aus	17
Der Engel entschwindet der Familie des Tobias	15
Prophet in der Wüste	19

Neues Testament

Gemälde:

	Tafel
Der barmherzige Samariter (1650)	10
Rückkehr des verlorenen Sohnes (1668/69)	20
Petri Verleugnung (1628 u. 1656)	9
Pilatus sich die Hände waschend (1665)	18

Radierungen:

Rückkehr des verlorenen Sohnes	14

Zeichnungen:

	Tafel
Verkündigung an Maria	10
Christus auf dem Meere	15
Christus bei Maria und Martha	2
Rückkehr des verlorenen Sohnes	6
Christus in Gethsemane	5
Christus findet seine Jünger schlafend	6
Petri Verleugnung	9

ABKÜRZUNGEN

Die Ziffern hinter K. H. bezeichnen die Nummer der Zeichnung in: Die Handzeichnungen Rembrandts, Versuch eines beschreibenden und kritischen Kataloges von C. Hofstede de Groot. Haarlem, De Erven F. Bohn.

Repr. = reproduziert.

Lpm. = Handzeichnungen von Rembrandt H. v. R. Erste Serie: 4 Mappen, jede mit 50 Zeichnungen in Faksimile-Lichtdruck, seit 1888 herausgegeben von F. Lippmann.

Lpm. HdG. = desgl. zweite Serie: 2 Mappen, seit 1898 herausgegeben. Fortgesetzt von Hofstede de Groot.

HdG. = Desgl. dritte Serie: 2 Mappen, 1906 abgeschlossen. Herausgegeben von Hofstede de Groot.

Sch. & M. = Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Jos. Schönbrunn und Dr. Jos. Meder. Wien, Gerlach & Schenk.

Kl. = Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule; gedruckt bei H. Kleinmann & Co. in Haarlem.

B. = Bartsch.

EINLEITUNG

Rembrandts biblische Darstellungen

Rembrandt hat in allen Perioden seines Schaffens mit besonderer Vorliebe Stoffe aus der Bibel dargestellt. Dieselbe Geschichte, ja derselbe Darstellungsmoment wiederholt sich in seinen Gemälden, Radierungen, in den flüchtig mit dem Stift, der Rohrfeder oder dem Pinsel hingeworfenen, oder den bereits sorgfältiger ausgeführten Zeichnungen[1]) zwei-, drei-, ja vielemal und zwar häufig in ganz verschiedenen Schaffensperioden, so daß er nicht selten sich als Greis von neuem mit denselben Aufgaben abgibt, die ihn schon als Jüngling beschäftigten, freilich geschieht das fast immer, um sie dann in ganz anderer Weise zu lösen.

Diese Bevorzugung einer solchen, sagen wir, religiösen Historienmalerei ist für einen Maler Hollands im 17. Jahrhundert durchaus nichts Selbstverständliches. In dem puritanisch gesinnten Holland gibt es keine lohnenden Aufträge von Andachtsbildern zum Schmucke der Kirchen oder der Kapellen der Reichen. Der dem realen Leben zugewandte, von Natur nüchterne, aber von dem Werte seiner eigenen bewährten Persönlichkeit durchdrungene Holländer bestellt beim Maler sein Porträt; in seine Zimmer hängt er Stillleben, Bilder seines Landes, seiner Scholle, oder mytho-

[1]) Zeichnungen sind für Rembrandts Zeit noch nicht Selbstzweck, sondern Vorbereitungen zu Gemälden oder Radierungen.

logische Darstellungen, arkadische Szenen, Allegorien, wenn er dem gelehrten Leben seiner Zeit nahe steht.[1]).

So sind auch die Hauptthemata der Maler dieser Zeit: — Porträt, Genre, Landschaft, Stilleben und mythologische Szenen. Auch Rembrandt zahlt dieser Zeitströmung seinen Tribut. In Amsterdam ist er am Anfange der dreißiger Jahre einer der gesuchtesten Porträtmaler; in den Landschaften, die er in den vierziger Jahren malt, radiert, zeichnet, löst er die malerischen Probleme, wie sie die holländische Küste bietet, das Licht-, Luft- und Farbenspiel, wie keiner; sein Ganymed, die Minerva- und Floradarstellungen, der Raub der Proserpina und Europa u. a. zeigen ihn in den Bahnen der gelehrten Zeitströmung.

Und doch — jenes absolute Vorherrschen biblischer Vorwürfe, jenes aus den zahlreichen Wiederholungen desselben Themas ersichtliche Ringen mit dem Stoffe, das Interesse an inhaltlichen Problemen ohne äußere Veranlassung rein aus eigener persönlicher Neigung —; gleicht ein solches Schaffen nicht dem des Dichters, ja dem eines Dichters wie Shakespeare, der in der gleichen Zeit, im Hauptberufe Schauspieler, daneben nach neuen Werten für seine Kunst ringt, nach Werten inhaltlicher Art, die er gerade durch seine Doppeleigenschaft als Techniker und Dichter zu neuem, Inhalt und Form zu organischer Schönheit verschmelzenden Ausdruck zu bringen vermag?

Ist Rembrandt im Grunde seines Schaffens ein Dichter? Liegt das „Eigenste" seiner Kunst hinter der äußeren Erscheinung, die der Maler schuf?

Eine zweite Frage knüpft sich an den religiösen Charakter seiner Vorwürfe. Welches Verhältnis hat Rembrandt zur Bibel? Sind es religiöse Bedürfnisse, die ihn gerade zu diesem Stoffkreis führen, ähnlich der

[1]) Vergl. dazu auch: W. Martin: Über den Geschmack des holl. Publikums im XVII. Jahrh. mit Bezug auf die damalige Malerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 9 (1908).

religiösen Schwärmerei etwa, die im katholischen Spanien zur gleichen Zeit Wunderwerke reiner Mystik erstehen läßt, oder sind ihm jene Geschichten nichts mehr als willkommener Anlaß zum eigenen Fabulieren, wie beispielsweise die Boccaccionovellen für Shakespeare?

Eine Erklärung jener Bevorzugung der Bibel liegt zunächst in der Zeitströmung, in der die Bibel im Bildungsgange des Menschen, ja in seinem ganzen Denken eine viel größere Rolle spielte, als wir uns das heute vorzustellen vermögen. Die Bibel war das Buch der Bücher im wahrsten Sinne des Wortes, Lehr- und Unterhaltungsbuch, dessen Geschichten, auch die uns wenig geläufigen, allen wohlvertrautes Gut waren [1]). Und der Dichter, resp. der Maler, der inhaltliche Probleme darstellen will, hat ja einen großen Vorteil, „wenn er bekannte Geschichten, bekannte Charaktere behandelt." „Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnis des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; je geschwinder er dem Publikum verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren."

Für Rembrandt ergibt sich daraus nur, daß er wie andere die Bibel kennen und vielleicht lieben lernte. Die Frage nach dem letzten psychologischen Grunde seines Schaffens aber bleibt offen; denn kluges Rechnen mit der Popularität des Stoffes nach Lessingschem Rezept liegt einem Künstler wie ihm fern, der so oft bewies, wie wenig ihm an der Gunst der Menge lag.

Erst die Werke selbst, die sichersten Urkunden über alle Bedingungen des Schaffens eines Meisters, geben die Lösung.

Was wir dort finden, ist eine religiöse Kunst, aber keine religiös-mystische Schwärmerei, keine Religiosi-

[1]) Siehe Carl Neumann: Rembrandt, Berlin und Stuttgart. Verl. W. Spemann 1905, S. 546ff.

tät im Sinne orthodoxen Kirchenglaubens, mit dem Rembrandt zeit seines Lebens auf keinem guten Fuße stand, sondern Religiosität im höchsten Sinne des Christentum, wenn man so sagen will —: das liebevolle Versenken in die Tiefe der Menschenseele, das Verstehen und Mitfühlen alles Menschlichen, das Helfenwollen —. Gab es dafür einen entsprechenderen Stoffkreis als die Bibel, in deren Geschichten die Erfahrungen von Jahrtausenden als Gleichnisse für alles, was den Menschen bewegt, zusammengetragen sind?

Mit diesem Interesse für den Kern der Geschichten ist das äußere Gewand der Darstellungen verknüpft. Rembrandt verliert sich nicht in archäologische und historische Studien[1]). Die Träger seiner Gedankenwelt sind keine historischen Konstruktionen, sondern Menschen, Holländer seiner Zeit, ja Holländer eines ganz besonders derben Schlages. Sein Christus ist kein Idealtypus. Nicht ausnahmslos, aber doch in den meisten Fällen sind ihm die derben Züge eines Mannes aus dem Volke eigen; seine Jünger sind Bauern, und gar oft fragen wir uns: Woher kommt dies Übermaß von Geist und Seele, das uns doch so mächtig packt? Sind es nicht scheinbar die gewöhnlichsten menschlichen Situationen, wie wir sie täglich auf der Straße sehen können, die uns noch dazu in echt malerischer Erscheinung gegenübertreten?

Gerade in dieser Wirkung, die uns so absichtslos ergeift, liegt ein Geheimnis der Rembrandtschen Kunst. Sein derber Realismus ist ein Gegengewicht gegen das Überfluten von seelischen Faktoren, ein gesunder, kräftiger Körper für starkes, inneres Leben, dasselbe,

[1]) Was man für solche historischen Interessen an Beweisen anführen könnte, etwa das Bekanntsein mit orientalischen Gebräuchen, entspringt sicher zufälliger Kenntnis, die in der Weltstadt Amsterdam nicht schwer zu erwerben war. Rembrandt verwendet sie, wenn sich Gelegenheit bietet, verbindet aber damit keinerlei Absicht.

was die Fülle der Leiber für die mimische Kraft der Gestalten Michelangelos bedeutet.

Dieser Realismus bestimmt auch die Wirkung der übernatürlichen Lichtrechnung; er macht diese erst zu einem poetischen Licht, das die menschliche Seele enthüllt, und läßt nie die Wirkung übermenschlicher, mystischer, mit ewigen Geheimnissen schwangerer Atmosphäre aufkommen, die ein Zauberreich für sich, nichts Menschliches mehr hat.

Als ein solches Kunstwerk, das eine enge Verschmelzung von geistigem Inhalt und malerischer Form darstellt, wird das Rembrandtsche Bild poetischen Inhaltes bei seiner Betrachtung auch Beiträge zu der Frage ergeben, unter welchen Bedingungen die Verbindung von Malerei und Poesie, von Außenwelt und Innenwelt, wie wir sie hier finden, möglich ist, — also Ergänzungskapitel zu den Auseinandersetzungen Lessings „über die Grenzen der Malerei und Poesie" in seinem Laokoon.

Der Weg unserer Untersuchungen ist von vornherein durch ihren Zweck gewiesen. Es handelt sich nicht um eine Entwicklungsgeschichte des Künstlers, die Aufgabe einer Biographie wäre, sondern um die Erkenntnis innerer künstlerischer Momente, die nicht notwendig künstlerischer Absicht zu entspringen brauchen, die aber die Eigentümlichkeiten der Werke des Künstlers bedingen, Eigentümlichkeiten, die eine über den einzelnen Fall hinausgehende allgemeine Bedeutung haben.

Die Betrachtung muß also zunächst eine völlig voraussetzungslose sein und erst in zweiter Linie ist eine Rücksicht auf die zeitliche Reihenfolge und die bereits gewonnenen Ergebnisse über die Lebensabschnitte in der Laufbahn des Künstlers auch hier am Platze. Vielleicht wird es gerade so möglich, neue Beiträge zu dieser Entwicklungsgeschichte zu erbringen.

Die Möglichkeiten des Poetischen in der Malerei

Zur Herausschälung der wichtigsten Probleme, um die es sich in unsern Untersuchungen handelt, und zur Entlastung der eigentlichen Betrachtungen Rembrandtscher Bilder von einer Menge rein begrifflicher Erörterungen, die nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden können, möge eine Orientierung über die Möglichkeiten poetischen Inhaltes in Werken der Malerei überhaupt vorausgeschickt werden.

Eine klare Definition der in Frage kommenden Begriffe wie künstlerisch im allgemeinen und malerisch oder poetisch im besonderen ist zunächst notwendig, um so mehr, da ihre Verwendung im Sprachgebrauche zumeist auf unklaren Vorstellungen beruht und Eindrücke bezeichnet, die sprachlich anders, richtiger, zu benennen wären.

Ist Kunst[1]) ganz allgemein eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der ihn umgebenden Welt, ebenso wie Wissenschaft und Religion, von denen sie sich aber durch „das glückliche Vorrecht unterscheidet", daß „sie allein das natürliche Verlangen nach dem Einklang zwischen dem Menschen und seiner Welt" befriedigt, da überhaupt die Übereinstimmung mit der menschlichen Organisation, der inneren wie der äußeren, die Voraussetzung aller ihrer Probleme ist —, so ordnen sich Malerei und Poesie als Einzelkünste zunächst unter die beiden Anschauungsweisen Raum und Zeit, denen Außenwelt und Innenwelt, Beharrung und Bewegung entspricht.

Die Malerei[1]) ist dann, im Unterschied von der

---

[1]) Siehe auch Schmarsow: Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten; sechs Vorträge über Kunst und Erziehung. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. — Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Leipzig, Hirzel, 1896. — Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis untersucht. Leipzig, Hirzel, 1899.

Raumbildnerin Architektur und der Körperbildnerin Plastik die Vereinigung der Raum- und Körperwelt auf der Fläche zu einer höheren Einheit, dem Bilde.

Die dritte Dimension, auf die beide Bestandteile zunächst verzichten müssen, wird wieder erobert durch eine Augentäuschung, die die Modellierung mit hell und dunkel, die Perspektive mit Verkürzung der Formen und Abtönung der Farben zustande bringt.

Das Malerische im eigentlichen Sinne aber, „die letzte Einheit zwischen Körper und Raum, liegt im Medium zwischen ihnen, in Luft und Licht und Farbenschimmer, die über alle Teile hingleiten und alle Gegenstände miteinander und mit der Umgebung verbinden."

Die Malerei gibt also zunächst den äußeren, den optischen Weltzusammenhang als Zustand wieder.

Die Poesie als zeitliche Kunst neben Musik und Mimik beruht auf der sprachlichen Einheit von Laut und Gebärde im Wort und auf der Verbindung mehrerer Worte zum Satz.

Dient das Wort zunächst zur gegenständlichen Bezeichnung von Dingen, so beruht der Satz seinerseits auf einem von der Psyche erfaßten Zusammenhange zwischen den Dingen.

Die Poesie gibt also im Gegensatze zur Schwesterkunst Malerei den auf innerlichen Beziehungen beruhenden, nur als Tätigkeit in Bewegung erfaßbaren, psychisch motivierten, also menschlich motivierten Weltzusammenhang [1]).

---

[1]) Das Wort poetisch vor allem findet im Sprachgebrauche eine ungerechtfertigte Verwendung für die Bezeichnung fast aller künstlerischen Eindrücke, die in ihrem eigentlichen Wesen im Augenblicke nicht klar zum Bewußtsein kommen. So tritt es ein für „künstlerisch" überhaupt, für die „Schönheit" jeder Art, architektonische, plastische und malerische Schönheit, am meisten aber für das Wort stimmungsvoll. Stimmung ist eine bestimmte Wirkung der Erscheinungen innerer oder äußerer Art auf unser

Zwischen beiden Extremen, der Beharrung dort, der Bewegung hier, der Außenwelt und Innenwelt, „denen sich menschliche Organisation nur innerhalb bestimmter Grenzen anzunähern vermag," findet nun ein Austausch statt, der der Organisation des Menschen als Körper und Geist erst voll entspricht und deshalb als sein eigentlichster Ausdruck schöpferischer Auseinandersetzung mit der Welt anzusehen ist.

Damit ist auch in der Malerei neben ihrer Eigenschaft als reiner Augenkunst, soweit sie das überhaupt zu sein vermag, für ein Zwischenreich Platz geschaffen, das eine Vereinigung bildet zwischen äußerer und innerer menschlicher Motivierung.

Dieses Zwischenreich findet seine Verkörperung im poetischen (innerlich menschlich motivierten) Bilde.

Die innere Motivierung wird sich im Bilde überall da geltend machen, wo Menschen dargestellt sind. Schon die einfache Analogie mit unserem eigenen Fühlen als Vollmenschen, dann aber vor allem das Mimische: die Blickrichtung, die Gesten, die bestimmte Tätigkeit spinnt innere Beziehungen an[1]).

Das Kostüm vollends und die menschliches Wirken voraussetzende Örtlichkeit sind, da beiden ein bestimmtes menschliches Bewußtsein zugrunde liegen muß,

---

Gemütsleben, die in ihrer Qualität und Intensität von der Qualität und Intensität dieser Reize abhängt, „zugleich aber durch die subjektive Bedeutung bestimmt wird, die ihr das entwickelte Bewußtsein beimißt". Die Reize können poetischer Art sein, und in diesem Falle würde sich „stimmungsvoll" und „poetisch" decken; sie können aber ebensogut als Farben- oder Schallempfindungen auftreten, dann haben wir eine durch Farbenton, Lichtstärke und Sättigung bedingte „malerische" und eine von Rhythmus und Klang abhängige „musikalische Stimmung" zu scheiden.

[1]) Schon das reine Schauen und Genießenkönnen der reinen Form einer Aktfigur in landschaftlicher Umgebung, ohne Beziehungen zu suchen, setzt bewußtes Wollen und Übung voraus.

nicht mehr reine Form, wenn sie nicht gar die gegebene Situation, die Bilderscheinung zu einem historischen oder kulturhistorischen[1]) Gewordensein machen. Das letztere ist bedingt durch das Hinzutreten der wissenschaftlichen, historischen, resp. kulturhistorischen Motivierung. Das Gegenstück zum Geschichtsbild wäre die Darstellung eines Naturzustandes, der uns neben der äußeren Erscheinung die Wirkung bestimmter physikalischer Gesetze zum Bewußtsein bringt[2]).

Das Poetische aber tritt da in das Bild, wo das geschichtliche bzw. das naturgeschichtliche Gewordensein sich auflöst in das Werden, wo die innersten Motive des Zusammenhanges, der Kern, wie wir ihn als Menschen in Analogie mit unserem eigenen Denken und Fühlen erfassen können, zur Geltung kommt[3]).

Auch in der Landschaft, die als nicht menschliche Natur vor allem geeignet scheint, in rein malerischer Form in Erscheinung zu treten, macht sich das Poetische geltend.

Nicht allein durch irgendwelche Anknüpfungspunkte herbeigerufen, durch Spuren menschlicher Tätigkeit etwa, den umgefallenen Karren hier, das zerbrochene Rad dort, auch aus der rein malerischen Erscheinung und besonders aus der malerischen Stimmung, dem Ineinanderweben von Licht und Schatten, von Farbentönen, aufgelösten Formen „zum wesenlosen Scheine", tauchen im aufnehmenden Subjekte poetische Vorstellungen auf, die in einer merkwürdigen Wechselwirkung, einer Befruchtung der objektiven Erscheinung

---

[1]) Z. B. Städtebilder usw.; die historisch genaue, durch Kostüm und Porträtköpfe bestimmte Wiedergabe einer Szene, die aber nur als Geschichtsbild interessiert.

[2]) Ein vom Wasser unterwühlter, zum Fallen geneigter Baum, dessen Zustand wir uns durch wissenschaftliche Erkenntnis erklären können.

[3]) So interessiert uns eine kosmologische Dichtung erst, wenn die kosmischen Kräfte in Personifikation erscheinen.

durch das Subjekt ihre Entstehung haben. Sie setzen in poetische Form um, was hinter der malerischen Erscheinung lag, als Objekt uns unfaßbar: die Seele der Landschaft, die Weltseele.

So entsteht zunächst die poetische Stimmung. Aber dabei bleibt es nicht. Diese Stimmung drängt mit zunehmender Intensität gewaltig zu bestimmterer Verkörperung und entladet sich mit einem Male in einer bunten Gestaltenwelt, die emporschießt, wie die Kristalle aus einer gesättigten Lösung, wenn der kritische Moment erreicht ist.

Die Burgruine bevölkert sich mit Rittern, Räubern, die in wilder Kampfesgier gegeneinander toben; in dem von uralten Bäumen umrauschten Haine flammt ein Opferfeuer auf, und Priester schreiten zum geheimnisvollen Götterdienst; in der lachenden Frühlingslandschaft von hellem, jungem Grün und sonnigem Blau und bunten Blumen flattern Engelkinder. So geht es fort. Überall tauchen Wesen auf, in Wasser und Wind, Wiesen und Wald, in Berg und Tal, — Elfen, Nixen, Zwerge, Riesen, Ungeheuer — Menschen wie wir und doch anders, noch im Zusammenhange mit dem Ganzen, verdichtete Farbe, körpergewordenes Licht, Dunkel, das sich zusammenballte.

Was entstand, die bunten Wesen alle, sie sind die körpergewordene, menschlich erfaßte Seele der Natur, das Poetische der Landschaft[1]).

Dieses Poetische, als „Idee" der Form, möge es nun als Gestaltenwelt der Landschaft oder als Vorstellung im betrachtenden Subjekt in Wirkung treten, hat freilich nur seine Berechtigung, wenn es wirklich die Idee der Form verkörpert.

Sobald es aber, novellistischem Bedürfnis entspringend, über das hinausgeht, was die sinnliche Erscheinung vermitteln kann, in eigenem Fabulieren Ge-

[1]) Siehe als Beispiel die Böcklinschen Figurenlandschaften.

schichten spinnt und geistige Werte in das Bild trägt, die gar nicht darin enthalten sind, wird es zu einem fremden Element, das den Genuß des Bildes trübt oder gar zerstört [1]).

Dieselbe Gefahr, die dem Bilde durch das novellistische Interesse des aufnehmenden Subjektes droht, die Gefahr, von fremden geistigen Mächten zerstört zu werden, besteht, wenn es sich die Darstellung einer Erzählung zur Aufgabe macht und außerhalb stehende geistige Werte geben will, die es vielleicht nicht geben kann.

Die Malerei wird in diesem Falle zur Dienerin. Selbständige Kunstwerke wird sie bei dieser Aufgabe erst dann schaffen, wenn es ihr gelingt, die Fabel ganz in sich aufzunehmen, um sie von neuem zu gebären, aus sich selbst heraus in einer neuen malerisch-poetischen Form, die den vollen Inhalt der Fabel gibt, jetzt aber nicht mehr als Fabel, d. h. als sukzessive poetische Ausdrucksform, sondern in simultaner Anschauung als erzählendes Bild [2]).

Die Fabel, als sukzessive Ausdrucksform des Poetischen, tritt uns in drei Erscheinungsformen entgegen, die wir episch, dramatisch und lyrisch nennen.

---

[1]) Solches novellistische Interesse bei Kunstbetrachtungen ist das Charakteristikum einer Zeit, die das wahre Verhältnis zur bildenden Kunst verloren hat. Man erinnere sich nur an Goethes Kunstbetrachtung, beispielsweise seine Auslegung des bekannten Terborchschen Genrebildes als „väterliche Ermahnung", um zu verstehen, was gemeint ist.

[2]) Dieser Prozeß wird klar durch den Vergleich mit der Übersetzung eines Gedichtes in eine fremde Sprache. Eine wörtliche Übersetzung schafft weder einen eigenen selbständigen Wert, noch gibt sie einen vollen Eindruck von dem Gedicht. Gelingt es aber dem Übersetzer, den Inhalt des Gedichtes und das Wesen seiner Form voll zu erfassen und im Geiste der neuen Sprache mit neuen Bildern, neuen Satzformen, neuen

Als epische Darstellungsform gilt uns der einfache Verlauf einer Reihe von koordinierten Vorgängen, wo Anfang und Ende sich zu einer höheren Einheit, der Vorgangseinheit, zusammenschließen, mit dem Endzweck der Veranschaulichung des Gesamtverlaufes.

Wenn sich in diesem einfachen Verlaufe die Koordination in eine Subordination unter einen Höhepunkt verwandelt, beginnt eine neue Rechnung, die zur dramatischen Darstellungsform führt, sobald nicht mehr die Vorgangseinheit, sondern das Steigen und Fallen des Geschehens und damit auch die dieser Auf- und Abwärtsbewegung zugrunde liegende innere Ursache Darstellungszweck und somit aus der Vorgangsreihe eine Entwicklung der Handlung wird[1]).

Das höchste Prinzip der dramatischen Darstellung ist die Einheit der Handlung.

Wird die Rückwirkung der Vorgänge oder Handlungen auf das Gefühl zur Hauptsache der Darstellung, dann haben wir die lyrische Dichtungsart. An Stelle der Vorgangseinheit und Einheit der Handlung tritt die Einheit der Stimmung.

Diese Einheit verlangt zunächst eine sich von Anfang bis zu Ende gleichbleibende Intensität.

Ein Anschwellen und Abschwellen dieser Intensität, das Entstehen eines höchsten Intensitätsgrades nähert die lyrische Form der dramatischen[2]).

Reimen so wiederzugeben, daß die künstlerische Wirkung der des Originales gleicht, dann hat er als Übersetzer einen selbständigen Wert geschaffen.

Einer solchen Übersetzung gleicht das poetische Bild, wenn es den Inhalt der Fabel als neuen Wert wiedergibt.

[1]) Die wichtige Unterstützung dieser Wirkung ist die lebendige dramatische Aufführung, die eigentlich unzertrennlich mit der dramatischen Gestaltung eines Stoffes zusammengehört.

[2]) Wie zum Drama das leibhaftige Geschehen, kommt zur Lyrik die Mitwirkung der äußeren Erscheinungsformen, Rhythmus und Klang, als stimmungsschaffende Empfindungsreize.

Eine große Bedeutung für alle poetischen Darstellungen hat die Wichtigkeit des Geschehens.

Handelt es sich um große Ereignisse oder auch nur um innere Vorgänge von weittragender Bedeutung in großen Persönlichkeiten, dann ist der Boden bereitet für das Tragische.

Steht aber der Aufwand des dargestellten äußeren oder inneren Geschehens im Mißverhältnis zu seiner Bedeutung, dann tritt das Komische in sein Recht.

Ein von starken Effekten begleiteter Entschlußmonolog eines Helden kann zur Tragik werden; derselbe Aufwand von Gefühlsausbrüchen und weitgehenden Erwägungen bei einer ganz nichtigen Sache, von einem Narren angestellt, wirkt komisch.

Zwischen beiden Polen, dem Tragischen und dem Komischen, liegen aber Zwischenstufen. Eine solche bildet z. B. das Idyll. Seine Darstellungsgegenstände sind Vorgänge heiterer, friedlicher Art, cantabile oder scherzando, deren Träger nicht mehr Helden und machtvolle Persönlichkeiten sind, sondern einfache Charaktere in unwichtigen Situationen, die nur in ihrem Kreise, der Kleinstadt, dem trauten Heim, eine Bedeutung erhalten. Die Mitwirkung dieser Umgebung mit allen ihren Kleinigkeiten wird somit im Idyll zur zwingenden Notwendigkeit. Erst die heitere Landschaft, die friedliche Gasse der Kleinstadt, das behagliche Heim, machen das Schmollen verliebter Schäferinnen, den Liebeskummer eines „Hermann", die Freuden und Leiden bei Philemon und Baucis zu interessanten und die künstlerische Verarbeitung rechtfertigenden Vorgängen.

Es würde zu weit führen, die sonstigen Zwischenstufen dieser Art einzeln durchzugehen, da ihre Unterscheidung, ohne bereits geläufige Terminologie, nur an konkreten Beispielen möglich wäre.

Der augenscheinlichste Fall der bildlichen Darstellung einer Fabel stellt sich dar im illustrierten Text. Diese Unterbrechung der gleichmäßig verlaufenden Schriftzeichen durch eingestreute Bilder, die irgendwelche Momente des erzählten Geschehens in die sinnlich auffaßbare Wirklichkeit bannen, gibt in der Verbindung (von Text und Bild) ein selbständiges Kunstwerk.

Die Bilder, die keinen Anspruch auf Selbständigkeit machen, unter Verzicht auf Körperrundung und Raumauseinandersetzung am liebsten ganz als Silhouette, rein mimisch wirken, sind vorerst dekorative Bestandteile, die aber durch ihre direkte Beziehung zum Textinhalt eine Umwälzung seiner eigenen Wirkung hervorrufen.

Sie geben den sinnlich dargestellten Momenten des Textverlaufes einen gesteigerten Intensitätsgrad und versehen so den ganzen Verlauf mit Akzenten, die ihm schließlich einen neuen durch die Lage der Akzente bestimmten Rhythmus verleihen.

Ist diese Akzentuierung, bez. Rhythmisierung im völligen Einklange mit der Dynamik der Dichtung, wie sie der Text vermittelt, dann erhöht sie fraglos deren künstlerische Wirkung.

Befinden sich aber diese Textillustrationen willkürlich im Texte verstreut, an Stellen, zu denen sie inhaltlich nicht gehören, oder verkörpern sie für den inneren Verlauf der Dichtung nebensächliche Momente, dann verwirren sie den Eindruck der Dichtung und können ihn sogar zerstören.

Sobald sich diese eingestreuten Illustrationen zu Vollbildern auswachsen, die sich mit dem Anspruch, als abgeschlossene Bildeinheit betrachtet zu werden, zwischen die Seiten des Buches drängen, entsteht eine neue Wirkung.

Das Vollbild wirkt als Unterbrechung, als Pause, und seine Einschaltung hat von vornherein nur da

seine Berechtigung, wo die Dichtung eine solche Pause rechtfertigt, also zwischen größeren Abschnitten.

Von großer Bedeutung ist in diesem Falle, was diese Vollbilder darstellen.

Es gibt zwei Hauptmöglichkeiten: einmal, sie führen uns die Figuren des Textes in Situationen vor, die im Texte nebensächlich sind oder überhaupt nicht zur Geltung kommen, oder sie fassen die Hauptmomente des Geschehens zusammen, um dem Leser das noch einmal sinnlich vorzuführen, was er in seiner Vorstellung erlebte. In beiden Fällen machen sie uns mit der sinnlichen Erscheinung der Helden bekannt, die wir im Texte vielleicht nur in Tätigkeit kennen lernten. Sie geben also, an dem Anfange eines Kapitels stehend, eine Charakterisierung voraus, am Schluß auftauchend, eine Wiederholung derselben.

Nur in einem Falle wird solche bildliche Ausstattung der Wirkung des Gesamtkunstwerkes von Nutzen sein, wenn Dichter und Illustrator dieselbe Person, zum mindesten aber kongenial sind und in der Auffassung des Stoffes übereinstimmen. In diesem Falle kann die vorausgeschickte wie nachfolgende bildliche Veranschaulichung der Figuren die dichterische Charakteristik wesentlich unterstützen.

Ist diese Übereinstimmung aber nicht vorhanden, dann treten wir entweder mit falschen, durch das Bild erhaltenen Voraussetzungen in die Lektüre des Textes, oder die Bilder am Schluß der Kapitel widersprechen unserer durch den Text angeregten Phantasie. Es entsteht eine Disharmonie, die den Genuß der Dichtung stört.

Verkörpern die Bilddarstellungen gar die Hauptmomente der Dichtung, dann nehmen sie, vor die Kapitel gestellt, die Entscheidung voraus und zerstören die Spannung; hinter den Kapiteln erzählen sie noch einmal, was wir schon wissen, können aber auch gerade

durch die nachdrückliche Betonung eines Vorganges zu erhöhter Wirkung des Inhaltes beitragen.

Ein Gleichgewicht zwischen Text und Bild findet statt, sobald der Maler die Hauptmomente der Dichtung vollständig zur Darstellung bringt.

Ist nun der Maler der größere Künstler, dann kann es leicht geschehen, daß die Bilder in erster Linie den Leser fesseln und der Text an zweite Stelle, zur Erläuterung herabsinkt, ja bald ganz verschwindet, um nur gelegentlich durch sinnliche Anweisungen im Bilde dem Betrachter ins Gedächtnis gerufen zu werden, falls etwa die bildliche Darstellung versagt.

So entsteht eine Bilderfolge als Kunstform selbständiger Art, die vom Text, den sie früher begleitete, nur einen Rest behielt, die Notwendigkeit in eben dieser bestimmten Aufeinanderfolge betrachtet zu werden.

Diese sukzessive Betrachtungsweise ergibt sich natürlich einmal durch das Umblättern, erscheint diese Bilderfolge noch in Buchform, oder durch das Entlangschreiten, resp. das Entlangsehen, die Wanderung des Blickes, schmückt sie als Freskenreihe die Wände eines Innenraumes[1]).

Die Bilderfolge, als Koordination von einzelnen Vorgängen, mit der Aufgabe der Veranschaulichung eines Gesamtverlaufs, ist analog der dem gleichen Prinzip unterstehenden poetischen Darstellungsart episch.

Einen wichtigen Fortschritt bildet die Abtrennung und das Selbständigwerden des Einzelbildes. Es ist episch wie die Bilderfolge, sobald es zum selben Endzwecke alle wichtigen Momente nebeneinander nun

---

[1]) Der Bilderzyklus im Unterschied von der beliebigen Bilderreihe bildet eine Vereinigung von Einzeldarstellungen „in einem in sich zurückkehrenden Kreislaufe, der sich so als fertig nach außen abschließt". (Schmarsow.)

auf einer Bildfläche darstellt. Als Bilderscheinung ist diese Vereinigung verschiedener Szenen, die die Helden mehrere Male, in verschiedenen Situationen, erscheinen läßt, eine Ungereimtheit, solange es nicht gelingt, die sukzessive Anschauung, die der Bilderfolge natürlich eigen war, im Einzelbild mit gleicher Selbstverständlichkeit zu erreichen und so das Nebeneinander in ein Nacheinander aufzulösen.

Das ist möglich durch optische Mittel, die als Augenreize bestimmte Blickbahnen für die Betrachtung vorschreiben[1]).

Stellt man nun in diesem epischen Einzelbilde einen Hauptvorgang in die Mitte, um das Vorher und Nachher um ihn herum zu gruppieren, vielleicht gar kleinfigurig im Mittel- oder Hintergrund[2]), so bedeutet dieses Verfahren bereits eine Konzession an die von der Bildeinheit geforderte Simultananschauung. Voll zu ihrem Rechte kommt diese aber erst in einer Darstellungsform, die nur einen Moment, losgelöst vom Gesamtverlauf, wiedergibt.

Eine solche Darstellungsform muß auf die Vorgangseinheit, auf die Darstellung des Gesamtverlaufes, verzichten. Sie ist damit auf sich allein, auf die Motivierung aus sich selbst heraus, auf die innere Motivierung, angewiesen und wird zum losgetrennten Gliede einer Handlung. Wie diese können wir auch eine solche Momentdarstellung dramatisch nennen, wenn wir uns dabei bewußt bleiben, daß keine Handlung als Verlauf, sondern nur der Moment einer Handlung dargestellt wird.

Diese Momentdarstellungen haben zwei Hauptwirkungen, die zusammen auftreten und sich gegenseitig beeinflussen. Die eine ergibt sich aus dem

[1]) S. als Beispiel die Fresken Botticellis in der Sixtina.

[2]) Dieses Vorher und Nachher kann schließlich soweit vor dem Hauptvorgange zurücktreten, daß es nur noch auf suggestivem Wege zur Wirkung kommt. (Vergl. pag. 116.)

äußeren oder inneren Zustande des momentanen Geschehens, eines starken Ereignisses oder einer durch stoffliche Elemente bedingten Situation, und wendet sich, unabhängig von dem Verlauf der Handlung, direkt an die Sinnesempfindungen des Betrachters; die andere ist bedingt durch die Eigenschaft des Momentes als Glied der Handlung, also einer inneren und einer äußeren Bewegungsreihe. Durch die letztere Eigenschaft ist das Momentbild fähig, ähnlich dem Einzelbild aus einem kinematographischen Filmsstreifen unserem Auffassungsvermögen[1]) das Vorher und Nachher, ja vielleicht den ganzen Verlauf der Handlung erkennen zu lassen.

Wir nennen diese Fähigkeit die Fruchtbarkeit des Momentes, wie wir die erste Hauptwirkung als Eigenwirkung bezeichnen können.

Beide sind verschieden je nach der Lage des Momentes: im Aufsteigen der Handlung, im Höhepunkte oder im Fallen.

Hat die Fruchtbarkeit ihre größte Wirkung in den Momenten der Spannung und hier besonders kurz

[1]) Dieses Auffassungsvermögen beruht teils auf äußeren Erfahrungen, die wir rein mechanisch auf den uns gegenübertretenden Fall anwenden, teils auf Kenntnissen und innerer, menschlicher Veranlagung. Befähigen uns die ersteren, jeden Zustand in das Vorher und Nachher, in eine Bewegungsreihe aufzulösen, so lassen uns die letzteren zugleich seine inneren Ursachen erkennen.

Auf einen am Boden liegenden Mann wenden wir zunächst rein mechanisch die Erfahrung von solchen Situationen an und erfassen, daß er vorher stand und vielleicht wieder stehen wird. Das Erfassen der Ursachen des liegenden Zustandes ist aber abhängig von innerer Erkenntnis und deshalb verschieden.

Hier wird der Arzt die Situation besser erkennen, dort wieder der einfach empfindende Mensch.

Dieses Auffassungsvermögen bildet eine Art Bindeglied zwischen uns und den Erscheinungen und bedingt unser tätiges Eingreifen in die Vorgänge um uns.

vor dem Höhepunkte, wo die Ursachen der handelnden Faktoren noch zu erkennen sind, zugleich aber ihr Zusammentreffen schon sicher in Aussicht steht, so ist ihre Wirkung gering im Höhepunkte selbst, wo das Erledigtsein des Stoffes und die Inanspruchnahme des Interesses durch die Wirkungserscheinungen des Ereignisses jedes über diesen Eindruck hinausgehende Spielen der Phantasie ausschalten oder doch erschweren.

Die stärkste Kraft der Eigenwirkung liegt dagegen im Höhepunkte, wo sie sich mit den Wirkungserscheinungen des höchsten Stadiums der Handlung deckt.

Jenseits des Höhepunktes ist eine Fruchtbarkeit der Momente, besonders im Sinne der dort vor allem nötigen retrospektiven Wirkung davon abhängig, ob der Höhepunkt sichtbare Spuren zurückließ. Bei dem ruhigeren Verlauf der Handlung ist dann die Möglichkeit gegeben, die Synthese des bereits erledigten Geschehens zu ziehen und zwar durch die nun leicht eintretende Reflexion.

Im ganzen Verlauf der Handlung, am natürlichsten jenseit des Höhepunktes, können Schwebezustände der Handlung eintreten, die ein Ausruhen ermöglichen, ein Ausruhen im Vollgefühl inneren Erlebens, ein Ausklingen der Akkorde —.

Solche Gefühlszustände sind aber zweifellos lyrisch, und die Bilddarstellung, die solche Stimmungen wiedergibt, wird zur lyrischen Darstellungsform.

Die Ruhelage und die gesteigerte Intensität einer solchen Bilddarstellung, die keine Momentdarstellung im eigentlichen Sinne mehr ist, sondern den ganzen Verlauf der an Qualität und Intensität gleichen Momente des Schwebezustandes wiedergibt, bedingen die Mitwirkung von Form und Farbe, die als Resonanz die gleiche unterstützende Wirkung auszuüben haben wie Versmaß und Reim in der Poesie.

Sobald aber diese Schwebezustände einen Intensitätsunterschied, ein An- und Abschwellen der Stim-

mung aufweisen, tritt für den lyrischen Bildmoment dieselbe Rechnung ein, die wir für den dramatischen Moment kennen lernten, wenn nicht versucht wird, diesen Intensitätsverlauf durch sukzessive Anschauung wiederzugeben[1]).

Wie jedes Kunstwerk, so erstarrt auch das poetische Bild, sobald die Tonwerte des Lebens schwinden und die Abstraktion eintritt. Mit dem Aufheben der Beziehung zum Leben werden Form und Farbe zu Hieroglyphen, nur dem Eingeweihten verständlich.

Ihm mögen sie einen bunten Reigen, tiefer Geheimnisse voll, vorführen und ihm wieder zur Kunst werden —, zur Kunst esoterischer Art.

Die künstlerische Darstellung des Abstrakten nennen wir Allegorie. Auch sie hat verschiedene Möglichkeiten und künstlerische Wertstufen, die sich aus einer umfassenden Untersuchung ergeben würden.

Lessings Untersuchungen über die Grenzen der Malerei und Poesie

In diesen Erörterungen befinden wir uns im Einklang mit Lessing, wenn wir in Rechnung ziehen, daß seinen Untersuchungen eigentlich nur ein Spezialfall zugrunde liegt, nämlich die bildliche Darstellung des Gesamtverlaufes eines poetischen Stoffes durch einen glücklich gewählten Moment.

„Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird."

---

[1]) Die Eigenschaften der Momentdarstellungen lassen sich an einem musikalischen Beispiele klarlegen.

Betrachtet man den Verlauf der Handlung als einen mehrstimmigen Satz, dann entspricht der einzelne Bildmoment einem beliebig herausgegriffenen Akkord. Dieser Akkord hat nun ein-

Dieser „prägnanteste Moment" deckt sich mit dem „fruchtbarsten", von dem er vorher sagt: „Dasjenige nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben."

Die Fruchtbarkeit dieses so glücklich gewählten Momentes basiert aber bei Lessing nur allein auf seiner Eigenschaft als Glied einer äußeren Bewegungsreihe, gemäß der speziellen Auffassung der Poesie an dieser Stelle als „eine Nachahmung durch aufeinanderfolgende Zeichen", „die nur Gegenstände ausdrücken können, die aufeinander folgen, oder deren Teile aufeinander folgen."

„Solche Gegenstände," fährt er fort, „heißen Handlungen, und Handlungen sind folglich die Gegenstände der Poesie."

Nach seiner eigenen Definition der Handlung an anderer Stelle beruht das Wesen einer Handlung auf „der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzweck," (Abh. über die Fabel) oder „dem auf einen Endzweck Hinzielen der Reihe von Bewegungen" (Laokoon, Entwurf), ist also nicht das bloße, sukzessiv sich abspielende Geschehen, sondern das motivierte Geschehen.

An Stelle des Wortes Handlung müßte also im obigen Zusammenhange besser Vorgang stehen.

---

mal einen selbständigen, allein durch die Art und Stärke der Töne und durch ihre Zusammensetzung bestimmten Klangwert (Eigenwirkung des Bildmomentes), dann aber, als Glied einer melodischen Folge, verlangt er in gewissen Zusammensetzungen, z. B. als Dominantseptimen-Akkord, eine bestimmte Auflösung, die wir durch Kenntnis harmonischer Gesetze aus ihm herauszuhören vermögen (Fruchtbarkeit des Bildmomentes).

Bildet dieser Akkord eine Konsonanz und trägt eine Fermate, dann gleicht sein Ausklingen der lyrisch-malerischen Darstellungsform.

Diese Verwechslung und das außer Betrachtlassen der dramatischen Rechnung erscheint um so merkwürdiger, als gerade sein Untersuchungs-Gegenstand, der Laokoonstoff ein Beispiel dramatischer Entwicklung ist, das ihn zur Berücksichtigung dramatischer Rechnung führen mußte.

Die Erklärung liegt darin, daß Lessing bei seinen Untersuchungen in der Hauptsache von epischen Stoffen ausging (Homer) und davon auch angesichts des Ausnahmefalles des Laokoonstoffes so voreingenommen war, daß ihm die veränderte Rechnung nicht zum Bewußtsein kam.

Unzutreffend ist bei Lessing ferner die Annahme einer absoluten Simultanauffassung des poetisch interessanten Bildes, auf Grund des einen feststehenden und einzig-richtigen Standpunktes, der uns von dem Bilde angewiesen wird. Er läßt dabei außer Betracht die andauernde sukzessive Aufnahme aller Dinge durch unser Auge, das außer mit der Fortbewegung des ganzen Körpers durch Bewegung des Augapfels und durch Verengung, bzw. Erweiterung der Pupille jeden Augenblick seine Blickeinstellung auf einer Fläche nicht nur, sondern auch in nah und fern verändern kann.

Damit ist die Theorie der Unzulässigkeit des „transitorischen Momentes" widerlegt.

Damit erklärt sich ferner die Verurteilung der im selben Rahmen mehrere Momente der Handlung zusammenfassenden Darstellungsform als „einen Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird".

Völlig außer acht läßt Lessing bei den speziellen Untersuchungen über das Poetische im Bilde die Mitwirkung der äußeren Bilderscheinung, d. h. im einzelnen: Format, Figuren und Raumkomposition, Form, Farbe und Lichtrechnung.

Die äußere Bilderscheinung

Notwendig fällt dem Betrachter zunächst das Format des Bildes ins Auge. Als Zusammenfassung[1]) der sichtbaren Erscheinungen in eine bestimmte Bildfläche beeinflußt es von vornherein die Art der Betrachtung.

Je größer die Breitenausdehnung, desto notwendiger wird ihre sukzessive Auffassung, und versagt der Versuch, sie von einer festen Mitte aus durch Diremption nach beiden Seiten zu erfassen, dann verwandeln wir wohl die Breite in die Länge[2]), d. h. wir betrachten sie von einem Ende bis zum anderen, da beginnend, wo uns zufälliger räumlicher Zwang oder beabsichtigter optischer Reiz im Bilde zu beginnen nötigt. Fehlt eine solche bestimmte Notwendigkeit, dann tritt wohl unsere Schreib- und Lesegewohnheit in ihr Recht, und wir verfolgen die koordinierten Bilderscheinungen wie den Text von links nach rechts.

Dieses Nacheinander der Anschauung entspricht aber durchaus der epischen Betrachtungsweise.

Ganz andere Bedingungen zeigt das Hochformat. Wir erfassen es mit einem Blick, als etwas uns Ähnliches. Die Vertikalachse, verwachsen mit dem Format, dominiert und duldet neben sich nur Subordination. Alle Bilderscheinungen müssen sich einem Höhepunkte, der in der Vertikalachse liegt, unter-

---

[1]) Eine spezielle Untersuchung verdiente auch der Rahmen des Bildes als Realisierung der an sich ideellen Begrenzung des Formates, wie als Absetzung der Bildfläche von der umgebenden Wirklichkeit oder als Vermittlung zu derselben.

[2]) Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner. 1905. Kap. IV.

ordnen. Damit entspricht das Hochformat ganz der dramatischen Bildrechnung [1]).

Diese Wirkung der Formate ist natürlich bedingt durch die Behandlung der Bildgegenstände als Flächenerscheinung, also durch ihre Anordnung im Vordergrunde.

Mit dem Hinzutreten der dritten Dimension, der scheinbaren Tiefe, verändert sich die Rechnung; es treten zu den Flächenformaten zwei Tiefenscheinformate.

Beide verlangen, das sagt schon das Wort Tiefe, ein sukzessives Aufnehmen. Dabei entspricht aber das einfache Tiefenformat, das die betonte Mitte als Kern der Komposition in den Mittel- oder Hintergrund legt, mehr dem Hochformat, während das Diagonal-Tiefenformat, durch Diagonalstellung der Bildgegenstände in den Raum hinein in Koordination, dem Breitformat näher kommt.

Eine große Bedeutung hat ferner der Maßstab des Bildes. Lebensgroße, oder gar überlebensgroße Kompositionen verlangen außer der monumentalen Behandlung einen der Größe adäquaten Inhalt. Eine Genreszene, ein Idyll in lebensgroßer Darstellung wird leicht leer und flach wirken; man denke nur an Rembrandts: Heilige Familie in München (1631), die ein solches Vergreifen im Maße zeigt. Sind die Darstellungen aber weit unter der natürlichen Größe, als Blatt etwa in unseren Händen zu drehen und zu wenden, dann weist sich das Bild schon an sich als ein für die Vorstellung bestimmtes Werk aus und unsere Phantasie wird um so williger sein, über die sichtbare Erschei-

[1]) Eine veränderte Rechnung tritt ein, sobald die Höhe unsere eigene Höhe soweit übersteigt, daß wir sie nicht mehr in Simultananschauung erfassen können. Dann verwandeln wir die Höhe in die dritte Dimension, und es beginnt von unten nach oben, oder umgekehrt, dieselbe sukzessive Betrachtungsweise wie im Breitformat.

nung, die jede Verwechslung mit der Wirklichkeit ausschließt, hinauszuschweifen und poetischen Anregungen zu folgen[1]).

Dasselbe gilt für die Figurenkomposition im einzelnen, für die Einzelfigur und das Porträt.

Noch eine Scheidung tritt hier ein. Das Brustbild legt den Hauptakzent auf die Ausdrucksorgane geistiger Art: das Gesicht, die Gestikulation der Arme; die ganze Figur verlangt außerdem Rechenschaft über die Bedingungen äußerer Bewegung: die Fortbewegung und Raumauseinandersetzung.

Bloße Figurenkomposition ohne andere räumliche Umgebung als den neutralen Flächengrund bedeutet eine starke Verallgemeinerung, ein Loslösen der Vorgänge von Ort und Zeit.

Am reinsten und stärksten wird diese Verallgemeinerung eintreten, als Verallgemeinerung zum Reinmenschlichen, bei völliger Nacktheit der Figuren[2]), denn schon mit dem Hinzutreten des Kostümes und vollends der Werkzeuge[3]), die leicht zu Kennzeichen werden, beginnt die Bedingtheit der Situation.

Das einfache Versatzstück, als Raumsymbol vorläufig, der Raumausschnitt dann, führt auf diesem Wege weiter. Aber noch bleibt das außerhalb der Figurenkomposition Befindliche lediglich Anhängsel, das den absoluten Vorrang der Figuren nicht gefährdet. Es dient vorerst als willkommenes Hilfsmittel, die Situation zu klären, oder erhält seine Bedeutung als Emanationserscheinung der Persönlichkeit.

---

[1]) Näheres siehe bei Schmarsow: Einleitung und Kommentar zu Lessings Laokoon; S. 47ff. Quelle & Meyer. 1907.

[2]) Näheres siehe bei Schmarsow: E. u. K. z. L. L., Kap. I.

[3]) Knabe mit Pfeil und Bogen = Ismael; Jäger = Esau usw. bis zur völligen „Entwirklichung der Werkzeuge zu Attributen und Symbolen", die die poetische Phantasie vollzieht. Näheres bei Schmarsow ebendas. Kap. V.

Dieses Verhältnis verschiebt sich allmählich, sobald der Raum beginnt, als selbständiges, in sich abgeschlossenes Raumgebilde aufzutreten, das die Figuren als Glieder in sich hineinzieht und ihre Bewegung bedingt.

In der Art der körperlichen Auseinandersetzung des Menschen mit dem Raume kommt ein gut Teil seines physiologisch bedingten Verhältnisses zur Welt zum Ausdruck.

Das Kind kriecht am Boden; der Lahme muß sich an Krücken fortbewegen. Der Trunkene, der Ohnmächtige verliert den Boden unter den Füßen, wie wir zu sagen pflegen, und der Blinde muß sich tastend den Weg suchen, den der normale Mensch mit dem Blicke erfaßt. Gar oft ist dieses tastende Auseinandersetzen mit dem Raume, oder ein stärkeres Mittel, die Verschiebung des Raumes, d. h. die Darstellung des Mißverhältnisses des beabsichtigten und wirklich eingeschlagenen Weges des Blinden, der z. B. zur Türe hinaus will und vor die Wand daneben stößt, das einzige Mittel, die als anatomische Veränderung nicht immer genügend sichtbare Erblindung zur Darstellung zu bringen[1]).

So tritt ein Gleichgewicht der Bedeutung von Figuren und Raum ein, das sich in die Übermacht des Raumes wandelt, sobald die Figuren in ihrem Größenverhältnis zugunsten der Umgebung abnehmen. Mit diesem Sinken ihrer Größe sinkt auch die Bedeutung ihres Tuns und Treibens, und die Wirkung des Raumes steigert sich. Noch bleibt die Figurenkomposition Melodiestimme, aber nur Melodiestimme im Gefüge eines großen Orchesterwerkes, der Figurenlandschaft[2]).

---

[1]) Vgl. Rembrandts Radierung d. J. 1651: Der blinde Tobias. B. 42.

[2]) Das ist die Entstehung einer poetischen Landschaft auf umgekehrtem Wege, als wir sie oben kennen lernten (S. 15). Aus

Solche Darstellungsweise wird besonders geeignet sein zur Wiedergabe poetischer Gestaltung, wie wir sie im Idyll kennen lernten. Vorgänge ursprünglich höherer Bedeutung erhalten dann den Charakter des Idylls oder erscheinen dem Weltganzen gegenüber in ihrer Nichtigkeit.

„Die volle Durchführung in runder Körperlichkeit und naturgemäßer Farbe lenkt die Aufmerksamkeit so stark auf die ruhende Existenz, daß die . . . . . Stellung der Gliedmaßen zur Geste oder Pose wird, d. h. in sich (sozusagen) erlahmt. Aus der aktuellen Energie sinkt die Erscheinung zum Situationsbild herab."

„Die Farbe vollends verkündet ein System materiellen Lebens. Es ist das Stoffliche, das uns in dieser sinnlichen Offenbarung in den Bannkreis körperlichen Daseins hineinzieht. Sie wirkt zwingend . . . . auf unser Wirklichkeitsgefühl . . ., auch da, wo ‚unsere' Vorstellung darüber hinaus oder ganz davon frei bleiben möchte."

„Der Mangel an leiblicher Fülle dagegen, die Gestrecktheit der Arme und Beine, die Reduktion auf die entscheidenden Merkmale, die schon das Skelett oder der Gliedermann aufweist,". . . die z. B. die Vorzüge „der ägyptischen Figuren", die sprechende typische Haltung „bei gewohnter Tätigkeit ausmachen" — „sie bedeuten einen Übergang des Bildes aus der simultanen Anschauung in die sukzessive," „das plastische Interesse am Körper tritt zurück und das mimische beansprucht den Vorrang. Nicht mehr die organische Schönheit wird genossen und herausgearbeitet, sondern die Gestalt sinkt zum Träger eines seelischen Ausdruckes oder einer ausgreifenden Tätig-

ihr entwickelt sich die reine Landschaft, um sich in Rückbildung wieder zur poetischen zu wandeln.

Als praktisches Beispiel können Prellers Odysseelandschaften dienen.

keit herab, so daß nicht der Leib in allseitiger Ausbildung, sondern nur der Apparat der Körperbewegung hier oder das Antlitz mit seinem Mienenspiel da Bedeutung hat[1]).

Die Abschwächung der natürlichen Farbe bis zur Farblosigkeit[2]), oder gar die willkürlich gewählte Farbe bis zur völlig freien, nur künstlerisch berechnenden Polychromie, mindert die Wirkung des Stofflichen herab, ertötet es ganz und ermöglicht so das Eintreten poetischer Vorstellungen, ja erzwingt es vielleicht.

Was für die Körperwelt gilt, gilt auch für den Raum, sobald er poetisierend wirken soll. Perspektivisch genaue Auseinandersetzung des Raumes weist dem Betrachter einen bestimmten Platz an und nimmt ihm jede Bewegungsmöglichkeit, die in bestimmten Fällen ein Haupterfordernis poetischer Bildbetrachtung sein kann.

Eine veränderte Rechnung tritt bei der lyrischen Darstellung ein, wo durch die Ruhelage Form und Farbe wieder zur vollen Wirkung kommen dürfen. Doch müssen sich beide in diesem Falle der poetischen Stimmung anpassen, die Form muß sich einem dem Inhalte adäquaten Rhythmus unterordnen, die Farbe als Empfindungsreiz eigener Wirkung, nach der Art und dem Intensitätsgrade der poetischen Stimmung Farbenton, Sättigung und Lichtstärke genau abstim-

---

[1]) Siehe Näheres: Klinger: Malerei und Zeichnung. Leipzig, G. Thieme. 1903.

Schmarsow: Zur Frage nach dem Malerischen, s. Grundbg. u. s. Entw. Leipzig, Hirzel 1896.

Schmarsow: Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten.

[2]) Die Farblosigkeit bedeutet nur einen Fall in der Negation der Farbe. Die zeichnenden Künste bilden wohl eine geeignete Ausdrucksform poetischen Inhaltes, aber nicht die einzige, wie das Klinger (Malerei und Zeichnung) anzunehmen scheint (vgl. auch dazu Schmarsow: Z. Fr. n. d. M., S. 80).

men, wenn eine harmonische Wirkung zustande kommen soll.

Auch das Licht ist von Einfluß auf die poetische Wirkung. Wie es als natürlich sich ergebende Licht- und Schattenrechnung die Formen löst und die Gesamterscheinung in ein malerisches Ganzes ineinander fließen läßt, so bringt es als Helldunkel, das sich aus inneren Werten ergibt, als „poetisches Licht", die Erscheinungen „jenseits der Farbe" in engsten poetischen Zusammenhang.

Eine spezielle Untersuchung auf ihre poetischen Wirkungen hin verlangen auch die verschiedenen Arten der Maltechniken, die verschiedenen Tief- und Hochdruckverfahren, wie die verschiedenen Arten der Zeichnung.

Man vergegenwärtige sich nur (um starke Gegensätze zu gebrauchen) die verschiedenartigen Wirkungen von Öl- und Aquarellbild, von Stahlstich und Vernis mou, von Zeichnung mit spitzer Feder und mit der leicht verwischbaren, bröckelnden Kreide. Durch die Technik und das Material entstehen verschiedene Grade der Verwirklichung, Intensitätsgrade der Erscheinung dort, des Realitätsgefühls hier.

So findet auch die Unterscheidung überirdischer Wesen in menschlicher Gestalt, der Götter, Engel oder Dämonen von den gewöhnlichen Erdenkindern in der äußeren Bilderscheinung ihre Lösung und zwar durch Idealisierung bzw. Häßlichkeit[1]) bei adäquatem Nebeneinander nach antikem Muster, durch Verschiedenheit der Farbe[2]), durch Größenunterschiede, in Wirklichkeit gegeben, wie auch nur ertäuscht durch Helldunkel-Kontraste oder durch die Wirkung der Verjüngungs-

---

[1]) Über „Häßlichkeit" (Negation der organischen Schönheit, wenn die Vielheit der Erscheinungen an Stelle der Einheit trat) s. Schmarsow: U. V. z. d. b. K., S. 72.

[2]) Rubens.

gesetze, wenn die hervorzuhebenden Figuren in den Vordergrund, die andern in den Mittel- oder Hintergrund treten. Andere Lösungen sind: das überirdische Licht als eigene Ausstrahlung oder als Lichtstrahl aus himmlischen Höhen, der die Figuren umfließt, um wohl gar ihre körperliche Existenz in Lichterscheinung aufzulösen, der Wolkenschleier[3]), letzterer nicht allein als Mittel der Unterscheidung, sondern auch als Kennzeichen der Unsichtbarkeit vor den gewöhnlichen Sterblichen.

Komplikationen ergeben sich bei dem Auftreten solcher Wesen in Verkleidungen[4]), wie Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, die böse Fee als Verkäuferin bei Schneewittchen usw.

Mit dem Schritt, sie in die vierte Dimension zu setzen, als schwebende Körper, eröffnet sich ein neues Darstellungsproblem, das in erster Linie der Motivierung der uns für Menschenkörper ungeläufigen Auseinandersetzung mit dem Raume gilt.

„Ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche seine Schwere verhindert wird, ist eine Ungereimtheit . . . . . wenn ein Körper in der Luft hängen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es nur eine bloße Wolke sein[1])."

---

[1]) „Lessings Erörterungen über diesen Wolkenschleier sind zu nüchtern rationalistisch im Sinne des XVIII. Jahrhunderts und werden damit den malerischen Vorzügen des Rokoko, vollends aber den großen dynamischen Kompositionen des Barock gar nicht gerecht." (Schmarsow: Erl. und K. z. Laokoon, S. 52).

[2]) Über Verkleidung s. Schmarsow ebendas. S. 52.

[3]) Diese augenscheinliche Rechnung mit sinnlicher Bilderscheinung gibt Lessing in Verfolg der Erörterung auf, und Flügel und Wolken sind ihm schließlich „verabredete Zeichen", die „die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden", daß unser

Flügel sind aber im Bilde — wenn es nicht von Anfang an bewußt die Wirklichkeit ausschließt durch Verwendung des Goldgrundes an Stelle des blauen Himmels etwa — vorerst ein plastisches Problem. Erst wenn wir die neuen, der Vogelwelt entnommenen Glieder organisch mit dem Körper verwachsen sehen, können wir an ihre Bewegung glauben, die nun als Flugbewegung das Emporheben und Halten des Körpers zu motivieren hat. Das geschieht durch willige Mithilfe unserer Vorstellung, die die Beobachtungen der gleichen Bewegung beim Vogelflug auf die neue Erscheinung überträgt, schneller und sicherer, je mehr es der sinnlichen Bilderscheinung gelingt, etwa durch Sichtbarwerden der durch das Schlagen der Flügel verursachten Luftbewegung in aufsteigendem Rauche, jene Analogie herbeizuzwingen.

Die Schwimmbewegung rechnet mit einer gleichen Identifikation zweier Vorgänge, diesmal mit der Bereitwilligkeit des Betrachters die Bedingungen des Wassers, an die er erinnert wird, auf den Luftraum zu übertragen.

Die Spring- und Schrittbewegung schließlich verlangt bei einem Dahinschweben der Figuren wenig über dem Erdboden nur noch eine nachsichtige Erweiterung ihrer uns geläufigen Wirkung auf dem Boden selbst; in höheren Luftregionen aber versagt sie wohl.

Die Wolke ist in ihrer sinnlichen Form kompakt genug, um willig als Stütze hingenommen zu werden. Ihre eigene Fähigkeit, in der Luft zu schweben, ist eine

---

Auge nicht beleidigt wird, „wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichtes beobachtet findet, als bei der andern".

Es gilt auch hier, was bei den Lessingschen Bedenken über die Wolkenschleier gesagt wurde. Dem Rationalismus des 18. Jahrh. konnten auch Flügel und Wolkenvehikel nichts sein als Symbole.

Eigenschaft, die durch tägliche Beobachtung eng mit ihrer Erscheinung verbunden ist.

Eine letzte Lösung des Problems der Darstellung transzendentaler Vorgänge überhaupt liegt in der Subjektivierung[1]), d. h. in ihrer Verwandlung in psychologische Vorgänge und deren sinnliche Verkörperung durch malerisch-poetische Mittel der malerischen Formlösung und des „poetischen" Helldunkels.

Im Opferrauch, in den rauchgeschwärzten Regionen des Kamins, im Dämmer des Abends als Schemen erscheinend, wesenlos, in ihrer körperlichen Form nur angedeutet, wirken die Götter, Engel, die guten und die bösen Geister für unsere Anschauung nicht mehr als objektive Gebilde, sondern als Produkte menschlicher Phantasie, als hinausgeträumte Gedanken stiller Versenkung, oder als Schreckgebilde menschlichen Wahns, — als Halluzinationen.

Aber was ist die Voraussetzung dieser Transposition? Eine starke Dosis nüchterner Aufklärung, realistischer praktischer Sinnesart gegenüber dem Leben. Dies führt sehr gut auf die Zeit Rembrandts und die Bedingungen seines Schaffens.

---

[1]) In dieser Subjektivierung liegt auch die Lösung des Spezialfalles der Darstellung „unsichtbarer Vorgänge", daß nur einem unter mehreren eine Erscheinung zuteil wird, wobei die Reflexwirkung der Erscheinung, der Affekt des von der Erscheinung Betroffenen, für die sinnliche Anschauung des Betrachters die übrigen davon ausschließt.

DAS POETISCHE IN DEN BIBLISCHEN DARSTELLUNGEN REMBRANDTS

Wollten wir die Möglichkeiten des Poetischen in der Malerei in der historischen Entwicklung der Jahrtausende verfolgen, dann ließe sich wohl ein ähnlicher Weg wie der unserer begrifflichen Entwicklung einschlagen. Denn in enger Verbindung mit dem Wort, als Bilderschrift, als Bücherillustration, beginnt ein großer Teil der ersten Regungen der Malerei, und noch in dem Freskenschmuck der Kirchen und Kapellen macht sich gar oft diese Herkunft geltend. Je mehr sich aber eine Loslösung vom Wort vollzieht, desto notwendiger beginnt auch die Entwicklung zur Selbständigkeit, die Konstituierung des Bildes als eigene Leistung für sich und ferner die Eroberung der Wirklichkeit in Form und Farbe nach der malerischen Erscheinung beider.

Reine Formenschönheit, rauschende Farbenpracht, die Glorifizierung der Außenwelt wird schließlich ihr höchstes künstlerisches Streben.

Aber niemals ist das Geistige ganz erstorben. Es hat nur geschwiegen, ausgeruht, wie die geistige Tätigkeit eines Menschen mit siechem, widerstandslosem Körper auf den Befehl des einsichtigen Arztes.

Einem solchen kranken Körper durch höchst gesteigerte geistige Tätigkeit selbst vergeistigt, Ausdruck nur, nicht mehr Fleisch und Blut, gleicht eine Zeitlang die gotische Malerei.

Die Renaissance bringt das geistige Gleichgewicht, die Ruhe, und der Körper erholt sich zu ungeahnter Schönheit und Kraft.

Erwacht nun in diesem Körper der Geist vom „dolce far niente", vom schönen, ruhigen Gleichmaß seligen Dahinträumens, wieder zu neuem, unbändigem Wollen, zum Kampf der Leidenschaften, dann ist der nunmehr gesunde, lebenskräftige Körper eher imstande, das gesteigerte Innenleben zum Ausdruck zu bringen, er bricht nicht mehr darunter zusammen wie in der gotischen Malerei.

Dieses neue Leben ist der Barock[1]); starkes, bewegtes Innenleben in einem gesunden, physisch starken Körper.

Das bedeutet für die Plastik die Eroberung einer neuen Schönheit, einer organischen Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt, —[2]) für die Malerei dasselbe im „Bild".

Der fertigen Barockentwicklung gehört die Kunst Rembrandts an[3]), und damit ist die Disponierung der Gesichtspunkte, unter denen wir den Stoff betrachten wollen, gegeben.

Keine Entwicklung von Unfertigem zum Fertigen, etwa von Illustration zum Bild, sondern ein Fertiges, das Bild, als selbständige schöpferische Auseinandersetzung in malerischer Form voll starken Innenlebens steht vor uns.

In unserem Spezialfall der Darstellung von biblischen Erzählungen entspricht diesem „Bild" als Darstellungsform am meisten der dramatische Auftritt.

---

[1]) Vgl. dazu: Schmarsow: Barock und Rokoko, eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig, Hirzel, 1897.

[2]) Michelangelo.

[3]) Vgl. Schmarsows Aufsatz in der (Frankfurter) Wochenschrift „Rundschau" zum Jubiläum Rembrandts 1906: „Zum Gedächtnis Rembrandts".

Aus ihm werden sich, bedingt durch die Stoffkenntnis des Malers als eifrigen Bibelleser, in der gelegentlichen Erweiterung des Augenblickes zum Zwecke weiterausgreifenden Inhalts die e p i s c h e, durch die andächtige Versenkung in den Gehalt und die bleibende Bedeutung der biblischen Stoffe und durch das Bedürfnis nach ruhigem Ausklingenlassen des Geschehens die l y r i s c h e Darstellungsform ergeben.

Die Darstellung eines Ausspruchs

Den stärksten Fall des Eindringens des Wortes in das selbständige Bild, also einen ähnlichen Ausgangspunkt für die Untersuchung wie in unserer begrifflichen Erörterung haben wir da, wo der Künstler sich bemüht, gesprochene Worte bildlich darzustellen und zwar in Szenen, wo das Hauptgewicht nicht auf dem „Sprechen überhaupt" oder den äußeren Begleitumständen des Sprechens, sondern auf dem Inhalte des Gesagten liegt.

Im ersteren Falle, ja auch dann noch, wenn es auf die Wirkungen des Gesagten ankommt, die als Affekte bei den Zuhörern in Erscheinung treten, liegt keine Schwierigkeit für die bildliche Darstellung vor.

Als Beispiele mögen die zahlreichen Darstellungen des zwölfjährigen Jesus im Tempel gelten, wo alles Wichtige des biblischen Vorganges in der pantomimischen Wiedergabe der eigentümlichen Situation gegeben ist, daß ein Knabe im Kreise von Erwachsenen, ja Greisen, redet und Mittelpunkt des Interesses ist, wie aus der Charakteristik der erstaunten, forschenden, gespannten Gesichter hervorgeht.

Anders liegt schon der Fall bei der Traumerzählung Josefs. Hier ist in den Wirkungserscheinungen der Erzählung die Bedeutung des Vorganges nicht erschöpft, es kommt vielmehr auf den Inhalt der Erzählung des Knaben an.

Da versagt aber die pantomimische Darstellung.

Das Gemälde von 1636, das diesen Vorgang darstellt (Galerie Six. Amsterdam), zeigt uns einen Knaben in Profilstellung, der einem Greise, der rechts im Bilde

vor einem Bette sitzt, in dem eine alte Frau sich aufrichtet, etwas mitteilt. Der Greis sieht den Knaben erstaunt an, ebenso die Alte im Bette; eine Anzahl Männer links im Bilde hinter dem Knaben zeigt charakteristische mimische und physiognomische Ausdrucksbewegungen, aus denen wir den Eindruck der Worte des Knaben schließen können: Erstaunen, Spott, Entrüstung.

Der Knabe selbst ist leicht nach vorn gebeugt und hat bei wenig erhobenem Arm die rechte Hand mit der Handfläche nach unten horizontal ausgestreckt. Er könnte etwa die Höhe eines Gegenstandes bezeichnen, von dem er spricht. Weiter erfahren wir nichts.

Die Radierung des Jahres 1638 (B 37) gibt in veränderter Anordnung dasselbe; der Knabe, diesmal en face, macht mit beiden Händen dieselbe Geste wie auf dem Gemälde. Nur ein Neues tritt hinzu. Im Vordergrunde rechts sitzt im verlorenen Profil ein Mädchen, auf dem Schoße ein aufgeschlagenes Buch, das Gesicht dem Knaben zugewendet.

Steht dieses Buch im Zusammenhange mit der Erzählung, ist es vielleicht als Traumbuch aufzufassen, in dem das Mädchen die Deutung dessen suchen will, was der Knabe erzählt? Dann wäre wenigstens die Erzählung des Knaben als Traumerzählung näher bezeichnet. Fraglos wurde die Mädchenfigur von Rembrandt in diesem Sinne in das Bild gebracht; es ist aber ebenso zweifellos, daß sie dem Betrachter, der frei ist von jeder poetischen Antizipation, als Genremotiv erscheinen muß, ein Mädchen, das von seiner Lektüre aufschaut, um mit zuzuhören.

Ihren vollen künstlerischen Wert erhalten diese Darstellungen jedenfalls erst dann, wenn dem Betrachter durch die äußere Situation die Erinnerung an den Bibeltext wachgerufen wird und er ergänzt, was als gesprochenes Wort nicht zum Ausdruck kommen konnte.

Erst dann erhält die Geste des Knaben ihre bestimmte Bedeutung als Ausdruck bestimmter Worte, und die Charakteristik der Zuhörer, ihr pantomimisches Spiel Motivierung und so künstlerischen Wert.

Dasselbe gilt von der pantomimischen Bilddarstellung des Dialoges, sobald der Inhalt des Gespräches die Hauptnote trägt.

Auch hierfür finden wir genügend Beispiele bei Rembrandt.

Auf einer Zeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinett (K. H. 34, Reprod. Lpm. 194) redet ein links sitzender, im Profil nach rechts gewandter, bärtiger, ehrwürdiger Greis in kuttenartigem Gewande zu einem vornehmen Herren, der ihm in reicher Tracht, den Hermelinmantel um die Schultern, auf dem Turban eine Krone, gegenüber sitzt. Der König hat den Oberkörper nach rechts geneigt und stützt den Kopf auf den mit dem Ellenbogen auf der Stuhllehne aufliegenden Arm.

Ein Prophet redet zu einem Könige; sonst gibt das Bild nichts. Erst der bibelkundige Leser fügt hinzu, daß dieser Prophet vielleicht Nathan ist, der eben die Geschichte vom reichen und armen Manne erzählt, der König David aufmerksam und nachdenklich zuhört.

Ebendahin gehören zwei Federzeichnungen im Kupferstich-Kabinett in Amsterdam (K. H. 1159, Reprod. Lpm. HdG 23) und eine solche im Brit. Museum (K. H. 939, Reprod. Kl. IV, 16) in London, beide die Szene darstellend, wie Josef dem gefangenen Bäcker und Mundschenken die Träume deutet. Die äußere Situation ist klar zur Anschauung gebracht. Ein kellerartiger Raum mit den beiden Gefangenen in Ketten, das Strohlager am Boden, läßt keinen Zweifel über den Ort. Der Knabe, der den beiden Gefangenen frei gegenüber sitzt, den Korb zur Seite gestellt, kann niemand anderes als der junge Gefängniswärter sein. Er spricht zu den beiden Männern; dabei hat er die linke Hand erhoben

und scheint an den gespreizten Fingern etwas abzuzählen.

Was er spricht, ob er ihnen Rätsel aufgibt, wie Simson den Philistern, oder ob er ihnen die Tage vorrechnet, die sie noch im Gefängnis zu sitzen haben, das liegt jenseits der Bildanschauung und kann auch hier erst durch den Text herbeigebracht werden.

Auf einen bestimmten Moment zugespitzt wird dieselbe Szene auf der Zeichnung im Brit. Museum. Der junge Wärter steht links und wendet sich mit weit vorgestreckter, linker Hand an den ihm gegenüber en face am Boden sitzenden Gefangenen, der erschrocken beide Hände abwehrend vorstreckt und, Entsetzen auf den Zügen, den Wärter anstarrt, während der andere Gefangene, rechts im Vordergrunde sitzend, zu ihm hinschaut und die Aufmerksamkeit auf den Affektausbruch konzentrieren hilft.

Wir haben den Höhepunkt eines dramatischen Auftrittes, dessen innere Motivierung aber in diesem Falle im Inhalte der Worte des Gefängniswärters, und da dieser im Bilde nicht zum Ausdrucke kommt, außerhalb des Bildes liegt.

So werden ohne die Hinzufügung des Textes die zahlreichen Darstellungen der Szene des Gespräches Christi mit der Samariterin am Brunnen zu Genreszenen[1]), ebenso wie die Zeichnungen im Museum Fodor (K. H. 1213, Rp. HdG 87) und im Brit. Museum (K. H. 868, Reprod. Lpm. 106), die den Verkauf des

[1]) Auf sämtlichen Gemälden, die diese Szene darstellen, ebenso auf der Radierung B 70 und der Mehrzahl der Zeichnungen werden im Mittelgrunde die Jünger sichtbar, die zu den Hauptfiguren hinschauen. Damit wird das Gespräch als äußeres Geschehen zum Hauptthema des Bildes, der Umstand, daß Christus mit einer Samariterin sich in ein Gespräch einläßt. „Und über dem kamen seine Jünger, und es nahm sie Wunder, daß er mit dem Weibe redete. Doch sprach niemand: Was fragst du? oder: Was redest du mit ihr?"

Erstgeburtsrechtes durch Esau zum Darstellungsgegenstande haben. Zwei junge Leute sitzen sich an einem Tische gegenüber. Der eine rechts hinter dem Tische en face, eine Mütze auf dem Kopfe, neben sich einen Hirtenstab, der andere, vom Rücken gesehen, ihm gegenüber, der Tracht nach etwa ein junger Kavalier. Beide reichen sich die rechte Hand; der hinter dem Tische Sitzende hält in der linken Hand eine Schüssel. Die Art des Vertrages liegt im gesprochenen Wort, von dem wir keine Kenntnis erhalten[1]).

Weitere Beispiele solcher Art wären das Gemälde in der Eremitage in Petersburg aus dem Jahre 1637, das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge darstellend, ebenso wie das Gemälde um 1650: „das Gleichnis vom ungetreuen Knecht", im Wallace-Museum in London.

Auf einer im Breitformat gehaltenen Zeichnung des Brit. Museums in London (K. H. 887, Reprod. Kl. III, 49) sehen wir in einer behaglichen Stube, die ein Kamin links abschließt, zwei Frauen und einen Mann, der Gast in dem Hause zu sein scheint. Zwischen der einen Frau, die auf einer Bank links vor dem Kamin sitzt, anscheinend mit Küchenarbeit beschäftigt, und dem rechts vor ihr en face an einem Tische sitzenden Manne entspinnt sich ein Dialog. Die Frau, die dem Gaste den Rücken kehrte, hat sich zu diesem Zwecke, mit einer energischen Drehung des Oberkörpers, nach rechts umgewendet. Diese nur für kurze Dauer mögliche Haltung charakterisiert den Dialog als einen kurzen Austausch von Bemerkungen, deren Inhalt sich auf die zweite Frau zu beziehen scheint, die rechts im Bilde, dem Beschauer den Rücken kehrend, in die Lektüre eines Buches vertieft, am Tische sitzt. Auf

[1]) Auf einer andern Zeichnung des Brit. Museums (K. H. 867. Reprod. Kl. IV, 14) ist die Situation präzisiert: Esau ist in seiner Tracht als Jägersmann kenntlich gemacht, ebenso tritt er, wohl von der Jagd zurückgekehrt, an den Tisch heran.

sie zeigt der Mann mit dem Daumen der linken Hand, ein vorsichtiges, fast fragendes Hinweisen also —.

Dazu kommt die in der bildlichen Erscheinung merkbar absichtliche Gegenüberstellung der gegensätzlichen Beschäftigungen der Frauen: das Hausmütterchen hier, das dem Gaste nur gelegentlich ein Wort gönnt und lieber für sein leibliches Wohl, anstatt wie die Lesende dort, für seine Unterhaltung sorgt. Oder sorgt diese gar nicht für Unterhaltung und liest still für sich und der Gast wendet sich gelangweilt zu der andern und beschwert sich über diese Vernachlässigung? Oder eröffnet die häusliche Frau den Dialog mit einer vorwurfsvollen Bemerkung über die Beschäftigung der andern? Es ist beides möglich; es sind noch mehr Beziehungen denkbar. Die volle Lösung des Bildes ist selbst dann, wenn wir in der männlichen Figur an dem langen, herabwallenden Haar und dem faltigen Gewande den Christustypus erkennen, erst durch Hinzutreten des biblischen Textes möglich.

Dieser erzählt, daß Christus einst in einen Marktflecken kam und von einem Weibe mit Namen Martha, in ihr Haus aufgenommen wurde.

„Und sie hatte eine Schwester, die hieß Maria; die setzte sich zu Jesu Füßen und hörte seiner Rede zu.

Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen. Und sie trat hinzu und sprach: Herr, fragst du nicht darnach, daß mich meine Schwester lässet allein dienen? Sage ihr doch, daß sie es auch angreife!

Jesus aber antwortete und sprach zu ihr: Martha, Martha, du hast viele Sorge und Mühe.

Eins aber ist not. Maria hat das gute Teil erwählet, und das soll nicht von ihr genommen werden."

Auf einer Federzeichnung in der Teyler Stiftung in Haarlem (K. H. 1320, Reprod. Lpm. 170) gelingt es, dieselbe pantomimische Szene so zu motivieren, daß ihr Inhalt auch ohne den Text zur Darstellung kommt.

Die Zeichnung zeigt eine andere szenische Anordnung.

Ein traulicher Innenraum ist durch einen links im Vordergrunde stehenden Tisch, der bis in die Mitte des Bildes reicht, in zwei Teile geteilt, einen Vordergrund links und rechts in eine Art Nische, die links durch die Schmalseite des Tisches, im Hintergrunde und rechts durch einen kaminartigen (nur angedeuteten) Aufbau begrenzt wird.

In dieser Nische sitzen links der Gast, rechts von ihm die eine Frau, auch hier mit einem Buche, das sie aufgeschlagen auf ihren Knien liegen hat und mit der linken Hand festhält. Die enge räumliche Beziehung beider wird noch erhöht durch die Bogenöffnung des Kamins, die beide linear zusammenfaßt.

Der Mann hat den linken Unterarm auf die Tischplatte gelegt, an die er sich bequem anlehnt. Die Frau, gemächlich in einem Sessel sitzend, hat den Kopf erhoben und schaut gespannt nach links, wo vor dem Tische, ganz im Vordergrunde, die andere Frau steht, im Profil ihr zugewandt. Durch den hochgeschürzten Rock, das Geldtäschchen, Küchenmesser und Schlüssel an ihrer Seite und den gefüllten Marktkorb links auf dem Tische ist sie auch hier als „des Hauses fleißige Schaffnerin" charakterisiert.

Sie muß eben hinzugetreten sein, denn der schmale Raum vor dem Tische ist kein Platz zu längerem Aufenthalte; auch läßt ihr Stehen darauf schließen. Dann kam sie gewiß von Besorgungen und stellte den Korb auf den Tisch.

Mit lebhafter Gestikulation, den Oberkörper leicht vorgebeugt, wendet sie sich an die beiden Sitzenden.

Ihre Gesten zeigen deutlich, was sie sagen will. Mit der linken Hand deutet sie auf sich selbst, mit der anderen auf die andere Frau. Um sie beide handelt es sich also, und wenn von beiden etwas notwendig in Vergleich gezogen werden kann, dann ist es für den

Betrachter zunächst die entgegengesetzte Beschäftigung beider Frauen, häusliche Geschäftigkeit hier, geistige Beschäftigung dort.

An den Gast ist wohl die Bemerkung der Eingetretenen gewendet, denn er antwortet, während die andere Frau schweigt.

Seine linke Hand, die direkt auf das aufgeschlagene Buch weist, macht es vollends unzweifelhaft, daß sich die Bemerkung der eintretenden Frau auf die geistige Beschäftigung der anderen bezieht im Gegensatze zu ihrem geschäftigen Fleiß. Sie macht ihr Vorwürfe. Und der Gast, der in so naher Beziehung und dazu wohl in tiefer Unterhaltung mit der gescholtenen Frau begriffen war, kann er sie anders als in Schutz nehmen!

Und prüfen wir genau die Handbewegung, mit der er auf das Buch zeigt, dann sehen wir, daß die Handfläche seiner ganz ausgebreiteten Hand nach außen gekehrt ist, also ein anempfehlendes Hinweisen zum Ausdrucke bringt. Setzen wir nun noch in Rechnung, daß dem Manne durch seinen an Christus erinnernden Kopftypus eine erhöhte Bedeutung zukommt, also auch auf seiner Antwort ein gewisses Schwergewicht liegt, dann kommt der Sinn der biblischen Erzählung in der sinnlichen Erscheinung voll zum Ausdrucke, freilich in jener Verallgemeinerung, die wir auch später immer wieder finden werden, die Charakteristikum der Übersetzung poetischer Stoffe in die Sprache der sinnlichen Anschauung ist.

Die dramatische Darstellungsform

Die zuletzt besprochene Zeichnung der Teyler-Stiftung in Haarlem ist zugleich ein Beispiel der Darstellung eines dramatischen Auftrittes. Sie gibt einen Moment einer Handlung, die die drei Figuren vereinigt. Dabei erschöpft sich aber ihre Wirkung nicht in der inneren Motivierung dieses Bildmomentes aus den Charakteren und der Situation heraus, sondern sie ist zugleich fruchtbar als Momentbild einer äußeren und inneren Bewegungsreihe, das eine Auflösung durch den Betrachter in das Vorher und Nachher ermöglicht.

Die Stellung Marthas läßt unzweifelhaft erkennen, daß sie eben erst hinzutrat, während die Haltung der beiden anderen uns auf ein langes, trauliches Gespräch über geistige Dinge schließen läßt. Dieses Gespräch wird fortdauern, wenigstens deutet nichts in der Haltung auf Veränderung der gegenwärtigen Situation, während für Martha weder in dem schmalen Vordergrunde, noch an einer andern Stelle des Bildraumes Platz zu dauerndem Aufenthalte vorhanden ist. Sie muß also wieder gehen.

Der gegebene Moment ist der Höhepunkt der Handlung, aber einer Handlung ohne starke äußere Bewegung, die mit dem inneren Geschehen in Konkurrenz treten könnte. Es findet so in diesem speziellen Falle ein Zusammenklingen von Eigenwirkung und Fruchtbarkeit statt, da erstere vor allem in inneren Wirkungen besteht.

Die Bildwirkung eines Momentes ist durch das Verhältnis zwischen äußerem und innerem Geschehen bedingt, das nicht nur von der Wahl des Momentes

aus verschiedenen Etappen der Handlung abhängt, sondern auch in demselben Momente der Handlung durchaus variabel ist, je nach der Qualität und Intensität äußerer und innerer Erscheinung des einzelnen Falles.

DER HÖHEPUNKT DER HANDLUNG

Wir beginnen mit der Untersuchung von Bilddarstellungen des Höhepunktes[1]) der Handlung, der für den Maler, der nur einen Moment darstellen will, am nächsten zu liegen scheint, da er alle wichtigen, die Handlung bestimmenden Faktoren vereinigt und sie in ihrer Wirkung zeigt.

Einen solchen Höhepunkt der Handlung finden wir dargestellt auf einem Gemälde des Jahres 1636 in München, die Opferung Isaaks.

Das Bild zeigt in Hochformat eine Figurenkomposition, die den ganzen Bildraum füllt. Das erste, was von der Bilderscheinung stark ins Auge sticht, ist im Vordergrunde ein die ganze Bildbreite einnehmender, hellbeleuchteter, nackter, jugendlicher Körper. Ein Knabe liegt rücklings, die Hände hinter sich zusammengebunden, auf einem Holzstoße: Isaak zum Opfer bereit —, ein bekanntes Sujet. Hinter ihm kniet Abraham, eine mächtige, ehrwürdige Greisengestalt mit langem, weißem Barte. Er faßt mit der Linken den Kopf Isaaks und drückt ihn, das Gesicht mit der Hand ganz deckend, so zurück, daß der vordere Teil des Halses, wo der tödliche Stich das Opfer treffen soll, frei zu liegen kommt.

Aber noch ehe die weit ausholende, das Messer führende Rechte den Stoß ausführen kann, packt ihn ein Engel, der über ihm noch im Fluge erscheint,

[1]) Höhepunkt der Handlung fassen wir für unsern Zweck als Gruppe von Momenten der Wirkung des entscheidenden Ereignisses auf.

so gewaltig beim Handgelenk, daß das Messer der Hand entfällt[1]).

Das ist das äußere Geschehen, das zur Erscheinung kommt. Es vereinigt alle Faktoren des Vorganges.

Aber die Wirkung dieses Bildes ist nicht allein von diesem Vorgange bedingt; es treten noch andere Faktoren in Wirkung.

Der erste Eindruck, durch den jugendfrischen Körper bestimmt, bleibt auch der nachhaltigste. Die sinnliche, plastische Erscheinung, die auch bei längerem Betrachten an Formenwert nicht verliert, da durch das Gesicht und die gefesselten Hände jede mimische Betätigung ausgeschlossen ist, gibt dem ganzen Bilde die ausschlaggebende Note — es macht das Handeln Abrahams für unser natürliches Empfinden zu einer grausigen, gänzlich unmotivierten Tat, auch dann, wenn wir die eigentlichen Motive des Vorganges kennen.

Dazu kommt, daß Abraham, auf dessen Gesicht und in dessen Haltung die Kämpfe zwischen Gehorsam

---

[1]) Der rechte, zurückliegende Fuß Abrahams wirkt raumschaffend und leitet unsern Blick zum Mittelgrunde über, wo in einer Hecke der Widder sichtbar wird. Hinter diesem Widder eröffnet sich ein Ausblick in eine Landschaft mit großer Tiefe.

Diese Landschaft hat nun eine große Bedeutung für das in einem transitorischen Momente gegebene, fallende Messer Abrahams. Der zurückweichende Raum zieht unsern Blick in die Tiefe, und zwar, der dritten Dimension entsprechend, in sukzessiver Blickbewegung. Das Messer bildet für diese Blickbewegung einen Widerstand, den wir überwinden, d. h. an ihm vorbeisehen, sofort aber wieder zu ihm zurückkehren, um von neuem an ihm vorbeizusehen. Derselbe Prozeß wiederholt sich fortwährend und bildet eine regelmäßige Folge von Blickunterbrechungen, durch die das Messer tatsächlich nur als momentaner Reiz wirkt, da er bei seinem Auftreten immer wieder sofort unterbrochen wird.

Dadurch wirkt auch bei langem Betrachten des Bildes das fallende Messer durchaus natürlich.

und Vaterliebe sichtbar werden müßten, um die es sich doch in der Erzählung vor allem handelt, ganz unpersönlich fungiert. Zur Hälfte ist er Vollstrecker der unerhörten Tat, zur andern Hälfte: mit seinem Gesicht stellt er die Verbindung her mit dem Engel, der auf dem Münchener Bild [1]) als Krönung der Gruppe über ihm erscheint. Er kommt aus dem Hintergrunde und wird, soweit es in der Perspektive möglich ist, völlig sichtbar.

„Er ist mit außerordentlicher Kühnheit der Konzeption dermaßen gefaßt," daß wir sehen, wie er „im eiligsten Fluge dahergekommen ist", und „nun vorne notgedrungen Halt machen muß". „Man glaubt zu spüren, wie der Leib des Engels noch unter der letzten

---

[1]) Ein Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg aus dem Jahre 1635 zeigt dieselbe Komposition mit einigen Veränderungen.

Das Münchener Bild des Jahres 1636 hat vor der älteren Fassung den Vorzug der Geschlossenheit. Der Engel steht in enger Verbindung mit der Gruppe; er bildet ihre Krönung.

Auf dem Petersburger Bilde kommt er von links. Seine Bewegung ist gemildert, sanft faßt er den Arm Abrahams; mehr ein Sprechen scheint seine Aktion, als ein rasches Zufahren.

Dem entspricht der Gesichtsausdruck Abrahams. Ein leichtes Erstaunen liegt auf seinen Zügen, kein Erschrecken mehr. Das Fallenlassen des Messers ist nicht mehr durch starken körperlichen Zwang bedingt.

Für die Eigenhändigkeit des Münchener Bildes spricht eine Zeichnung des Brit. Mus. in London (K. H. 866. Reprod. Kl. IV, 23), die in Rötel und schwarzer Kreide die Münchener Version wiedergibt mit starker, durch den gefügigen Kreidestift besonders zum Ausdruck kommender Betonung des Bewegungszuges im Engel.

Interessant ist der Vergleich der Rembrandtschen Komposition mit einem Gemälde von Rubens a. d. J. 1610/2 (Cannstadt, J. Unger), das bei den durch die Verschiedenartigkeit beider Künstler bedingten Unterschieden doch so große Verwandtschaft zeigt, daß seine Einwirkung auf Rembrandt zweifellos erscheint.

scharfen Drehung zittert und in den Hüften sozusagen abzubrechen scheint" (Voll).

Dieser Engel bildet den zweiten starken, äußerlichen Bewegungsfaktor des Bildes.

Übertönte der nackte Körper Isaaks die in der Erzählung wichtige innere Ursache der Handlung Abrahams und erzeugte den Eindruck des Grausamen, so wird das Erschrecken, das sich als Reflexwirkung der äußeren Bewegung des Engels in dem Gesichtsausdruck Abrahams ausprägt, Anlaß zu einer zweiten Wirkung des Bildes, der eines elementaren, gewaltigen Ereignisses.

So ist der künstlerische Eindruck des Bildes durchaus durch die sinnliche Erscheinung des äußeren Ereignisses, den nackten Körper und die starke Bewegung, bestimmt.

Abraham, der für den eigentlichen Sinn des Geschehens als Träger in Frage käme, wird Ausdrucksfaktor der Reaktionen äußerer Ereignisse, so daß psychologische Vorgänge nicht mehr in Erscheinung treten können.

Diese Eigenwirkung der Darstellung, durch die Art des Geschehens wie durch den gewählten Moment entstanden, die noch unterstützt wird durch die fast natürliche Größe des Bildes und die Farben, die den Eindruck der Wirklichkeit erzwingen, ist auf den Betrachter so stark, daß sie die alleinige Wirkung bleibt, daß Vorstellungen, die an den Stoff anknüpfen könnten, wie das Große der Tat Abrahams als eines selbstlosen Beweises seines Gottesgehorsams, der Kampf der Vaterliebe gegen diese Pflicht, der Engel als Bote Gottes, als etwas Wunderbares[1]), Mystisches, nicht auftauchen können[2]).

[1]) Wie in allen vorausgegangenen Darstellungen der Opferszene mit Ausnahme der Brunelleschis. (Seidlitz.)

[2]) Wenn wir den musikalischen Vergleich der Einleitung (S. 20/21) auf diesen Fall anwenden, dann gleicht diese Moment-

Eine Radierung des Jahres 1655 (B 35) bringt denselben Moment zur Darstellung, nur ohne die starke Dynamik der äußeren Erscheinung.

Hinter einer Opferschale, die sich auf niedriger Bodenerhöhung im Vordergrunde befindet, steht Abraham. Neben ihm links kniet im Profil, nach rechts gewandt, der Knabe und beugt seinen Oberkörper über das eine Stützfläche bildende Knie des auf die Bodenerhöhung aufgestellten rechten Fußes Abrahams, so daß sich sein Hals direkt über der Opferschale befindet. Abraham faßt mit der rechten Hand den Kopf des Knaben, diesem die Augen deckend; in der linken Hand hält er das Messer. Er kann den tödlichen Stich nicht vollführen, denn der Engel, scheinbar ein Mensch wie Abraham mit einem ernsten, strengen Gesicht und wallendem Haar, so daß uns seine Flügel zuerst gar nicht zum Bewußtsein kommen —, ist unversehens von hinten hinzugetreten und umfaßt seine Arme so, daß ihnen jede Bewegungsmöglichkeit genommen ist. Mit der Rechten löst er die rechte Hand Abrahams sanft von seinem Opfer, den linken Oberarm preßt er ihm fest gegen die Brust.

Abraham schaut sich um, als wollte er sagen: Wer erschwert mir das blutige Handwerk, das doch geschehen muß?

Eine besondere Nuance kommt in das Bild durch einen eigentümlichen Widerspruch in der Haltung Abrahams.

Die Rechte, die zum raschen, tatkräftigen Zupacken geschaffene Hand, hält den Kopf des Knaben, fühlt wohl die fiebernden Pulse, das Zittern der Todes-

---

darstellung einem Akkord, dessen Eigenwirkung durch die Mischung, Art und Stärke der Einzeltöne gebildet wird, denen hier der nackte Körper, das Schlächterhandwerk Abrahams, der Affekt auf seinem Gesichte und die Engelserscheinung entsprechen. Seine Dynamik ist in diesem Falle ein Fortissimo, sein Klangcharakter eine Dissonanz, die sich nicht auflöst.

angst. Die linke Hand, die ungeschickte, unsichere, hält den mörderischen Stahl.

Durch diese Vertauschung der Funktionen beider Hände kommt in die Bewegung ein rallentando, das die völlige Hemmung durch den Engel, den „Halt“ vorbereitet. Brauchte der Vater die Kraft der Rechten, um den Kopf des Sohnes wie den eines Schlachttieres fest zu fassen? Zögerte nicht die Hand, die zustoßen sollte?

Sein Gesicht, das er dem Engel zuwendet, erhält durch den halboffenen, grämlich verzogenen Mund, die tiefliegenden Augen etwas Apathisches und läßt noch erkennen, wie bitter ihm sein Handwerk ist.

Auch die Landschaft tritt in Rechnung. Die grünen Matten mit Arbeitern, der reiche Besitz, muß er es dem Herrn aller dieser Güter nicht doppelt schwer fallen lassen, seinen Erben zu töten? Geht ihm nicht auch dieser Gedanke durch den Kopf?

So zeigt die Radierung eine dem Gemälde ganz entgegengesetzte Wirkung, die zumeist auf der veränderten äußeren Erscheinung beruht. Der Körper des Knaben ist schmächtig geworden und vereinigt sich mit dem Gewande Abrahams zu einer Flächenerscheinung. Er tritt als Objekt an zweite Stelle. Auch kein rauschendes Herbeifliegen des Engels findet mehr statt. Wären die Flügel nicht, die Kennzeichen seines Wesens, und bezeichneten nicht die hellen Lichtstrahlen aus der Höhe seine Herkunft, dann könnte er ein junger Hirt sein, der hinzutrat, um das ihm unbegreifliche Geschehen zu verhindern.

Mit dieser Abschwächung der äußeren Vorgänge, der Beruhigung der Bewegung, ist die neue Wirkung eng verbunden.

Der poetische Zusammenhang wird uns klar. Es ist kein Wahnsinn mehr, oder überspannter Gehorsamseifer, der diese Tat vollbringen will, wie es auf dem Münchner Bild schien —, hier gebietet unerbittlich

ein „Muß", dem sich alles entgegenbäumt, was menschlich ist — und der Engel: ist sein Eingreifen nicht schließlich als höchste Steigerung dieses Widerstrebens, als „Halt", — das Widerstreben selbst, in Verkörperung? Ist das göttliche Wunder vermenschlicht, als psychologischer Vorgang gefaßt?

Dieser poetischen Wirkung kommt außer der Beruhigung der äußeren Bewegung in diesem Falle die poetisierende Kraft der Schwarzweißkunst zu Hilfe. Das kleine Format der Radierung und das Fehlen der Farbe zwingt unsere Vorstellung von vornherein, über die sinnliche Erscheinung hinauszugehen.

Diese Wirkung unserer Radierung ist eine Eigenwirkung, aber eine solche innerer Art, die eine Fruchtbarkeit für den inneren Zusammenhang in sich einschließt.

Diese Eigenwirkung nimmt uns so in Anspruch, daß uns die außerhalb der Bilderscheinung liegenden äußeren Vorgänge nicht interessieren und, da in der Situation kein Zwang zur Auflösung in die äußere Bewegungsreihe vorhanden ist, auch keine Fruchtbarkeit in diesem Sinne stattfindet.

Die innere Wirkung eines Ereignisses und ihr Inerscheinungtreten als starker Affektausbruch zeigt ein Gemälde des Jahres 1634/35 (Earl of Derby, London) „Mene tekel".

Das Bild zeigt Breitformat und ist ausschließlich Figurenkomposition. An einer gedeckten Tafel, die mit ihrer oberen Platte von links her schräg in das Bild ragt, sitzen lebensgroße, üppige, orientalisch gekleidete Männer und Frauen beim Mahle. Einer von ihnen tritt besonders hervor. Er steht als Mittelfigur hinter der Tafel und bildet durch seine hervorstechenden prachtvollen Gewänder, seinen mächtigen Körper, den ein weißer, mit einer Krone geschmückter Turban überhöht, wie durch den starken Affekt, der in seinen

Mienen und Gesten zum Ausdruck kommt, die Dominante für den äußeren und inneren Aufbau der Komposition.

Er, der König, wie uns die Krone auf seinem Turban zeigt, ist von der Tafel aufgesprungen und starrt mit weitgeöffneten Augen, Entsetzen auf seinen Zügen, nach rechts, wo an der Wand eine Lichterscheinung sichtbar wird, die sein in scharfem Profil erscheinendes Gesicht hell beleuchtet. Die gleiche Wirkung der Erscheinung spricht sich in den Gesten aus. Seine rechte Hand faßt, eine Stütze suchend, in eine der Speisen, die auf der Tafel stehen; der linke Arm ist wagerecht ausgestreckt, die Finger der Hand gespreizt, wie um etwas Entsetzliches, das auf ihn eindringt, abzuwehren.

Dieser Affektausbruch der Mittelfigur wirkt fort auf die übrigen Figuren.

Beim Aufspringen hat der König eine rechts von ihm sitzende Schöne mit dem abwehrend ausgestreckten Arme so heftig von der Tafel gestoßen, daß sie im Fallen den Inhalt eines Weinglases, das sie in der Hand hielt, über sich ergießt.

Sie fällt so nach vorn, daß sie in „Aufsicht" erscheint. Das dunkle Haar deckt das Gesicht, das leicht zu einem mimischen Konkurrenzfaktor für die Hauptperson hätte werden können. Als Ersatz wirkt der als Lichtfang dienende glänzende, bloße Nacken, der das Gegengewicht der rechten Seite gegen drei Figuren links hält, in denen nun die innere Fortwirkung des Ereignisses in Erscheinung tritt. Sie blicken auf die entsetzten Mienen des Königs, die Staunen und Schreck bei ihnen hervorrufen. Eine Frau links vom König, eben im Begriff, sich zu erheben, starrt, die Hände angstvoll zusammenfassend, auf den König. Links neben ihr wird der bärtige Kopf eines Mannes mit dem gleichen Gesichtsausdruck sichtbar.

Die Eckfigur links endlich schaut wieder die beiden

eben genannten Gäste an; wir sehen ihr Gesicht nicht, können aber an ihrer ruhigen Haltung ahnen, daß keine Erregung mehr, sondern ein bloßes Erstaunen und Nichtbegreifen bei ihr zum Ausdruck kommen kann. In ihr vollzieht sich die Beruhigung der Wirkung der Lichterscheinung, die sich wie die Wellen eines ins Wasser geworfenen Steines fortpflanzt. Nur der König erblickt sie; sein Entsetzen wird zum Reiz für die anderen, die die Erscheinung selbst nicht sehen.

Betrachten wir nun die Erscheinung selbst, dann sehen wir eine Hand, die ein paar Worte mit Flammenschrift an die Wand schreibt, und der bibelkundige Betrachter weiß, daß es sich um die Szene handelt, wie dem Könige Belsazar bei einem schwelgerischen Gelage, bei dem er im Übermute die silbernen und goldenen Gefäße aus dem Tempel in Jerusalem verwendet, eine Hand erscheint, die „mene tekel upharsin" an die Wand schreibt (Daniel 5).

Das Gemälde gibt uns einen Höhepunkt dieses Geschehens, aber in so starker Eigenwirkung, daß es bei dieser bleibt. Eine Fruchtbarkeit tritt weder für das Vorangegangene, das die tieferen Ursachen enthält, den schänderischen Gebrauch heiliger Geräte, noch für das Folgende, die Unverständlichkeit der Schriftzeichen und die vergeblichen Bemühungen, sie zu entziffern, in Wirkung [1]).

Eine gleiche Eigenwirkung, diesmal bestimmt durch die grausam wirklichkeitserzwingende Wiedergabe höchsten körperlichen Schmerzes und seiner Ursachen, gibt das Frankfurter Gemälde aus dem Jahre

---

[1]) Das Bild dient als Beispiel des in der Einleitung erörterten Falles, daß einer Person eine Erscheinung zuteil wird, die den andern unsichtbar bleibt. Die Lösung gibt die Reaktionserscheinung, die nur im Könige sichtbar wird, und ihrerseits nun wieder als Reiz für Sekundärerscheinungen bei den übrigen wirkt.

1636 mit der Darstellung der Überwältigung Simsons durch die Philister (Städelsches Institut).

Ein treffendes Beispiel für die Eigenwirkung eines Bildes, bedingt durch stoffliche Elemente, ähnlich der Wirkung des nackten Körpers auf dem Münchener Gemälde, gibt ein Bild im Viktoria- und Albert-Museum in London aus dem Jahre 1640: „Hagar verläßt Abrahams Haus".

Eine junge, hübsche, reichgeschmückte Frau reitet eben auf einem mit kostbarem Sattelzeug versehenen Esel zum Tore hinaus. Sie kommt aus dem reichen Gehöft mit palastartigen, weit angelegten Gebäuden, die wir durch den Torbogen erblicken, und hat anscheinend — die Wasserflasche an ihrem Sattel verrät es — einen weiten Weg vor sich.

Wir sehen sie von vorn. Mit der linken Hand stützt sie sich auf den Sattel; die rechte hält ein Tuch in der Höhe des Gesichts. Weint sie? Sie wendet ihr Gesicht nach rechts, wo an der Schwelle des Tores ein weißbärtiger, kostbar gekleideter Greis steht, ebenfalls in Frontalansicht. Er schaut auf die junge Frau, deren körperliche Erscheinung durch helles Licht noch vorteilhafter hervortritt. Mit der linken Hand stützt er sich auf einen Stock, die rechte weist nach außen, den Weg bezeichnend, den die Frau nehmen soll. Rechts schreitet noch ein Knabe, der den Esel an der Leine führt. Er hat einen Bogen auf dem Rücken und den Köcher mit Pfeilern an der Seite. Es ist der kleine Ismael. Die Frau ist die vertriebene Magd Hagar, der Abraham das Geleit bis zur Schwelle seines Hauses gibt.

Die Wirkung des Bildes auf den Betrachter aber ist die eines wohllautenden Farbenakkordes, der, wie vorher der nackte Körper Isaaks, dem Bilde eine bestimmte innerliche Note aufdrückt, die in Wirklichkeit in dem Vorgange, der zur Darstellung kommt, nicht enthalten ist.

Es ist eher eine leichte Koketterie, mit der die junge Frau den Alten anschaut, und bei dem Alten eher ein leises Bedauern, daß er die körperlich schöne Frau ziehen lassen muß, als der Schmerz des Abschiedes, die Sorge vor der ungewissen Zukunft dort und Mitleid mit der Ausgestoßenen hier.

Dazu kommt, daß auch die Befürchtung eines schlechten Ausganges, die den Betrachter über der Freude am Stofflichen beschleichen könnte, wenn er das Weib aus dem sicheren Heim hinausziehen sieht, durch die eigentümliche Inszenierung dieser Szene aufgehoben wird. Für manchen Beschauer wird wohl auch die Erinnerung an die Flucht nach Ägypten heraufbeschworen und damit deren guter Ausgang, den wir zu gut kennen, um ihn nicht zugleich beruhigend mit zu empfinden.

Als Gegenstück zu diesem Gemälde, ähnlich wie die Radierung der Opferung Isaaks zum Münchener Bild, kann eine lavierte Federzeichnung des Brit. Museums gelten (K. H. 865, Reprod. Lpm. 101).

Die größere Hälfte des in Breitformat gegebenen Blattes nimmt der rechts befindliche Toreingang eines Hauses ein. Er wirkt als Gesamterscheinung durch das im Schatten liegende Torinnere als warmer, dunkler Grund. Alle Details, Steinsäulen, Profilierung u. dergl. sind nur nebensächlich behandelt.

Von einer im Innern dieses Tores sichtbaren, höher liegenden Tür führen Stufen in einmaliger Windung herab und eröffnen so einen Bewegungszug, den eine energische Kurvenlinie außerhalb des Tores im Vordergrunde des Bildes aufnimmt und bis zur linken Seite des Bildes, zu einer Gartentür, weiter führt.

So wird für die sinnliche Anschauung ein Weg vorgezeichnet, aus dem Hause hinaus ins Freie.

Auf diesem Wege schreiten in energischer Gehbewegung Hagar und Ismael. Hagar, in scharfem Profil, hell beleuchtet vor den dunklen Grund des

Toreinganges gesetzt, befindet sich noch auf der letzten Stufe. Sie ist reisefertig; unter dem Arme trägt sie ihr Bündel. Die Wasserflasche an der Seite läßt darauf schließen, daß Wüstenwanderung bevorsteht. Ihre Haltung hat etwas Geschlossenes, Festes; kein Zögern hemmt ihren Schritt. Sie trägt ihr Schicksal mit Würde. Nur den Kopf hat sie leicht geneigt, die Augen zu Boden geschlagen, und ihre rechte Hand führt ein Tuch zu den Augen, um verstohlen hervorquellende Tränen zu trocknen.

Ismael, ein kräftiger, stämmiger Knabe, ist schon draußen auf dem Vorplatze. Den Bogen als Reisestab benutzend, auf dem Rücken den Köcher mit Pfeilen, ist er reiselustig vorangeschritten. Er wendet sich, dem Beschauer den Rücken kehrend, nach rechts, wo an der Schwelle des Hauses an dem linken Torpfeiler zwischen Hagar und Ismael Abraham steht, ein körperlicher Halt- und Ruhepunkt für den starken Bewegungszug der beiden Figuren.

Er spricht zu Hagar. Dabei hat er sich vorgeneigt und begleitet seine Worte mit einer bestimmten Geste der linken Hand, während die rechte auf dem Kopfe Ismaels ruht, die Bewegung des Knaben einhaltend.

Was kann er der Hagar zu sagen haben? Worte der Reue, des Bedauerns, der Liebe gar —.

Der Hauptspiegel solcher Empfindungen wäre wohl das Gesicht; das liegt aber gerade in seinen wichtigsten Partien im Schatten. Seine Gesten allein können uns Auskunft geben. Die linke Hand ist erhoben; die Finger sind ausgespreizt; die Handfläche nach außen gekehrt. Zwei Finger sind durch das Tuch verdeckt, mit dem Hagar ihre Tränen trocknet.

Nimmt er auf diese Tränen Bezug?

Was er dann sagen kann, das liegt sinnlich ausgedrückt in der Figur der Hagar selbst, in ihrer Geschlossenheit und Energie. Ein so gesundes, starkes

Weib hat eigentlich gar keinen Grund zu klagen; sie wird sich schon durchhelfen können.

Außerdem, das bringt die rechte auf dem Haupte Ismaels ruhende Hand zum Ausdruck, hat sie ja als Begleitung den stämmigen Knaben, der ihr später eine sichere Stütze sein wird.

Das ist der tröstende Zuspruch, den ihr Abraham mit auf den Weg geben kann.

Wie er als lebendes Wesen am Pfeiler des Tores steht, der kritischen Stelle zwischen drinnen und draußen, so fungiert er in diesem Momente als Vertreter eines unerbittlichen Patriarchalrechtes, das persönliche Empfindungen nicht zuläßt. Das ist die Motivierung des Bildmomentes. Die vorhergegangenen äußeren Umstände, Sarahs Mitwirkung, liegen außerhalb und klingen nur leise hinein durch das Sichtbarwerden ihres Kopfes in der Tür im Hausinnern.

Erst die Radierung des Jahres 1637 (B 30) zieht diese psychologischen, in dem Vorhergegangenen begründeten Motive in die Darstellung hinein.

Die Radierung zeigt Hochformat. Abraham nimmt, als rüstige Manneserscheinung gegeben, in reicher Tracht, die Mitte und fast über zwei Drittel der Höhe des Bildes für sich in Anspruch. Er ist die eigentliche Hauptperson, der sich die anderen Figuren des Bildes von vornherein unterordnen.

Aber trotz der reichen, vollen Erscheinung, die ein mit Pelz verbrämter Mantel mit reichem Faltenwurf noch hebt, ist der Eindruck der Figur durchaus nicht der ruhiger Geschlossenheit. Das Mimische überwiegt und bringt sie in enge Beziehung zur Umgebung.

Abraham steht vor dem Hauseingange, der die linke Seite des Bildes einnimmt. Den rechten Fuß hat er auf die unterste Stufe einer kleinen Treppe gestellt, die ins Haus führt, der linke steht noch draußen auf ebenem Boden. Das rechte, dem Hause zugewandte Knie ist gebeugt, das linke, draußen stehende Bein

gestreckt, so daß er ungefähr die Fußstellung eines Fechters hat, der eben einen Ausfall nach rechts machte und in die Ruhelage zurückkehrte. Diese Beinstellung läßt vermuten, daß er in das Haus zurück will. Auch die Bewegung seiner Arme steht in Verbindung mit dem Hause. Den rechten, in starker Verkürzung gegeben, hält er wagerecht so vorgestreckt, daß er als Barriere den Eingang zur Türe zu wehren scheint. Der linke Arm ist ebenfalls wagerecht ausgestreckt. Er ist in einer Drehbewegung nach rechts begriffen, deren Drehpunkt im Achselgelenk liegt. Die Handfläche ist nach innen gekehrt, der Zeigefinger ausgestreckt, während die anderen Finger wenig gekrümmt sind.

Diese linke Armbewegung ist die Umsetzung der passiven Haltung des rechten Armes in die Aktivität. Fungierte jener als Sperrung, so macht dieser jene Haltung zu einem Fortschieben vom Eingange weg, während zugleich die linke Hand ein Hinausweisen zum Ausdrucke bringt.

Diese aktive Bewegung steht in ursächlicher Beziehung zu zwei Figuren rechts: der weinenden, in leicht vorgebeugter Haltung nach rechts enteilenden reisefertigen Frau und zu dem bogenhaltenden Knaben, der ganz im Vordergrunde rechts sich in das Bild hinein bewegt, so daß er dem Beschauer den Rücken kehrt. Durch diese Isolierung erhält seine Bewegung eine bestimmte Nuance. Sie wirkt als Folgeerscheinung eines heftigen, erregten Auftrittes daneben. Der Knabe wird getrieben, ohne zu wissen, warum und wohin. Als Rückhalt hinter Abraham steht aber links die Architektur des Hauses. Das Hausinnere, das durch die zum Drittel ihrer Breite gegebene Tür als schmaler, dunkler Streifen sichtbar ist, wirkt so, den Patriarchen fast um Haupteslänge überragend, als ruhiger Bestand mit seiner Gestalt zusammen, ja das überhängende Regendach umschließt sie vollends.

In diesem Hause liegt die Macht, die Abraham als

ihrem Vertreter das Recht gibt, unter Umständen vielleicht ihm zur Pflicht macht, die beiden bisherigen Hausgenossen zu vertreiben.

Die Art, wie das geschieht freilich, das Schelten, das den sichtbaren Wirkungen vorausgegangen sein muß, setzt noch andere Motive voraus: starke Empfindungen persönlichster Art. Wir suchen ihre Wiederspiegelung auf seinem Gesichte. Aber weder Haß oder Zorn, noch sonst etwas kommt dort zum Ausdruck. Das hellbeleuchtete Profil ist leer und läßt uns unbefriedigt. Dadurch gelingt es einem anderen, scharfen, ausdrucksvollen Profil in gleicher Höhe, wenig links daneben, einer abstoßenden, im Gedächtnis haftenden Physiognomie mit spitzer, langer Nase, vorstehendem mageren Kinn und stechenden Augen um so leichter, unsern Blick auf sich zu ziehen und zu fesseln. Sarah guckt dort aus einem Fenster hinter der verjagten Magd und ihrem Knaben her, und ein hämisches Grinsen geht über ihre Züge. Ihre Hände haben soeben noch mitgesprochen, sie hängen wie zwei Krallen über die Brüstung und verschärfen nicht nur den Eindruck ihres Gesichtsausdruckes, sondern geben unserer Fantasie eine ganz bestimmte Richtung.

Liegen dort drinnen die eigentlichen Motive des Vorganges? War das Weib im Hause Anstifterin und Abraham nur das Werkzeug weiblicher Intrige? Dann war es nicht die starre Notwendigkeit der Erfüllung uralter Gesetze, sondern Mißgunst, Neid, Eifersucht einer stärkeren Rivalin, der die Hagar weichen mußte?

Dieser Eindruck eines Intrigenstückes behält jedoch nicht die Oberhand. In der Tür wird an der Schürze der Mutter der Kopf eines Knaben sichtbar; der kleine Isaak ist es. Läßt er unwillkürlich das Gebahren der Alten in einem milderen Lichte erscheinen, so nimmt er ihr vor allem das letzte Wort im Bilde, um es selbst zu geben. Er verleiht den Patriarchalgesetzen einen menschlichen Sinn; er ist

nun einmal da, der legitime Erbe, und der andere muß weichen.

So bleibt der Ernst des Bildes gewahrt, das Menschliche, Allzumenschliche spielt nur hinein, ohne der Gesamtwirkung eine entscheidende Note aufzuprägen.

In dieser Darstellung haben wir zugleich einen Fall der Fruchtbarkeit. Wir konnten die äußeren, vorhergegangenen Vorgänge aus der Situation erfassen: wir erkannten aus der Haltung Abrahams seine Bewegung auf das Haus zu und erhielten vor allem in der Motivierung ein Stück Vorgeschichte.

Diese Fruchtbarkeit bei einem Höhepunkte, der noch dazu von einem Affekt begleitet war, wurde erreicht durch Ausschaltung des vollen sinnlichen Eindrucks an einer für die Eigenwirkung des Affektes wichtigen Stelle (Gesicht), die Weiterleitung über das versagende Antlitz hin zu einem andern, und das damit ermöglichte Eintreten von Vorstellungen über den gegebenen Moment hinaus. Die Anknüpfung dieser Vorstellungen fand in unserem Falle noch in besonderer Weise statt. Unser Blick legte einen optisch erzwungenen Weg zurück. Das bedeutet aber eine bewußte Auflösung der Simultanerscheinung in sukzessive Anschauung, mit deren Verwendung im Bilde eine ganz neue Bildrechnung beginnt, die später zu erörtern sein wird.

Aber damit ist der künstlerische Gehalt des Blattes noch nicht erschöpft, es sagt dem aufmerksamen Betrachter weit mehr.

Wenn wir die Vorgänge des Bildes und ihre Motivierung ganz erfaßt haben und das Auge so weit vom Bilde entfernen, daß die Einzelheiten in die Gesamterscheinung zusammenfließen, dann tritt eine Wirkung ein, die die Synthese der Darstellung, das Problem, sinnlich veranschaulicht. Abraham erscheint als Mittelfigur zwischen zwei sich symmetrisch gegenüberstehenden Frauen mit ihren Knaben, die eine jung, begehrens-

wert für den Mann, die andere alt, nicht ohne leise Beimischung der Xantippennatur, aber die rechtmäßige Herrin des Hauses.

Die Architektur gibt der sinnlichen Erscheinung der letzteren das Übergewicht. Das Haus, ihre legitime Stellung, gibt ihr die Macht, und ist die andere noch so jung und hübsch, alle Vorzüge, auch der stämmige, frische Knabe, den sie ihr eigen nennt, wiegen die Gegenseite nicht auf. Sie steht außerhalb des sicheren, machtgebenden Hauses und ist vogelfrei. —

Wäre die Radierung Jahrzehnte später geschaffen, als Rembrandt in den Erfahrungen seines eigenen Lebens solchen Problemen nicht allzufern stand, dann könnte man eine bittere Ironie aus dieser Darstellung herauslesen.

DIE MOMENTE DER SPANNUNG

Alle Momente vor dem Höhepunkte, soweit sie in sich einen Endzweck enthalten, zeigen die Handlung im Stadium der Entwicklung, in Bewegung auf ein Ziel zu, das mehr oder weniger sicher bestimmt ist, je nachdem die Momente nahe dem Ziele oder im Anfange der aufsteigenden Handlung liegen, je nachdem dabei der Bezug auf das Ziel, der Kausalnexus ersichtlich ist.

In allen Fällen hat dieses außerhalb der sinnlichen Bilderscheinung liegende Ziel einen starken Anteil an der Bildwirkung, der sich in der Spannung, d. i. der Erwartung des Höhepunktes und einer dadurch gesteigerten Kombinationstätigkeit unserer Phantasie geltend macht.

Wie das Erledigtsein der Handlung im Höhepunkte der Eigenwirkung der Darstellung entgegen kam, so wird jetzt die Spannung den Bildmoment für die Fruchtbarkeit besonders geeignet machen.

DER MOMENT IDEELLER SPANNUNG

Der früheste Moment der Spannung ist der Moment, in dem die Träger einer Handlung sich zwar schon in Gegenbewegung aufeinander los, aber noch in räumlicher und zeitlicher Trennung befinden.

Diesen Moment wollen wir den ideellen Moment der Spannung nennen, weil er erst im betrachtenden Subjekte zur vollen Wirkung kommen kann.

Erst in der Vorstellung des Beschauers setzen sich die im Bilde als Simultanerscheinung, aber selbständig und unabhängig voneinander gegebenen Bestandteile in Beziehung; erst dort vollzieht sich die Einheit der Handlung.

Ein Beispiel für diesen Fall gibt eine lavierte Federzeichnung der Sammlung Heseltine in London (K. H. 991, Rp. Lpm. 39), (nach Hofstede de Groot a. d. J. 1650—55) mit der Darstellung einer Szene aus der Christustragödie.

Der Schauplatz ist der Garten Gethsemane, ein weites hügeliges Terrain, das links und in der Mitte nach dem Mittelgrunde zu stark ansteigt, rechts sich senkt und sich an der mittleren Terrainerhöhung vorbei weit in die Tiefe bis zum Eingangstor des Gartens hinzieht. Es ist Nacht. Die einzelnen Gegenstände wirken nur als dunkle Formenmassen. Rechts über dem Tore erscheinen im Hintergrunde vor etwas hellerem Himmel die Silhouetten der Türme und Häuser Jerusalems.

Ein heller Lichtfleck auf dem Hügel links fordert zunächst unsere Aufmerksamkeit heraus, und wir gewahren in strahlender Beleuchtung aus der Höhe in kleinfiguriger Darstellung Christus kniend, mit gefalteten Händen, während ein rechts neben ihm stehender Engel sich zu ihm neigt.

Ein zweiter kleinerer Lichtfleck lenkt unsern Blick nach dem Eingangstore rechts.

Ein Flackern, wie von Fackelschein leuchtet dort

auf. Kleine Gestalten scheinen sich hin und her zu bewegen, ein Durcheinander von Körpern, das den Lichtschein bald verdeckt, bald freiläßt. Eine Schar von Menschen dringt in den Garten ein.

Im Vordergrunde liegen links und in der Mitte Männer, die schlafen.

Diese Vorgänge gewinnen ihre Bedeutung erst im Betrachter, der sie alle überschaut und zur Einheit zusammenfaßt. Dazu ist aber die Kenntnis des poetischen Stoffes nötig. Versagt diese, versagt auch das Bild. Und nur für den, der mit den Vorgängen vertraut ist, der weiß, daß Christus bald herabkommen wird, vorwurfsvoll die schlafenden Jünger zu wecken, daß die Menschenmenge, die sich vom Tore heraufbewegt, die Häscher sind, die Christus suchen, kann die volle Wirkung des Bildes eintreten: die bange Erwartung des Zusammentreffens der Ereignisse, die sich im Dunkel der Nacht vorbereiten.

Durch ihre malerische Kontrastierung im Helldunkel entsteht dann als letzte Wirkung jene schwüle, unheilschwangere Stimmung, wie sie auch Shakespeare vor großen Ereignissen zu geben gewußt hat.

Auf einer Zeichnung im Besitze Hofstede de Groots (K. H. 1255, Reprod. HdG 94) schreitet in der Mitte eines von einer runden Hinterwand abgeschlossenen Zimmers ein vornehm gekleideter Mann nach rechts, wo sich ein von Portieren verdeckter Eingang befindet. Der Stuhl, der links im Bilde steht, läßt den leeren Raum zwischen sich und dem Manne für die Vorstellung des Betrachters als zurückgelegten Weg erscheinen und gibt so der Gehbewegung des vornehmen Mannes Lebendigkeit. Seine auf dem Rücken gefalteten Hände erwecken den Eindruck eines gedankenvollen Auf- und Abgehens.

Der vornehme Mann wendet den Kopf nach dem Eingange zu, durch den eben ein Kriegsknecht eingetreten ist und ihm in unterwürfiger Gebärde ein

Schwert und einen Helm darbietet. Der Soldat erscheint in verlorenem Profil und kann nur als Bote in Betracht kommen. Der Hauptakzent liegt auf der Botschaft, die er übermittelt. Der Sinn dieser Botschaft hängt an den äußeren Zeichen: Helm und Schwert eines Kriegers, die dieser nur hergibt, wenn er getötet wird. —

Hinter der Portiere aber, dem vornehmen Manne selbst noch unsichtbar, erscheint die Gestalt eines hochaufgerichteten, ehrwürdigen Greises mit Bart und langem, faltigem Gewande, der eben im Begriffe ist einzutreten. Er ist scheinbar ein Prophet.

Die Verbindung dieser Vorgänge findet erst im Intellekt des Betrachters statt und zwar unter Voraussetzung der Stoffkenntnis, in diesem Falle: der Geschichte des Uriasbriefes.

Der vornehme Mann ist König David, der die Nachricht vom Tode seines Feldhauptmannes empfängt, während in der Tür schon der Prophet Nathan erscheint, um den König wegen seiner Tat zur Rede zu stellen.

Es sind, wie auf der vorigen Zeichnung, voneinander noch unabhängige Vorgänge, die erst in der Zukunft zusammentreffen und zum Höhepunkt führen, nebeneinander gestellt. Dadurch entsteht eine dramatische Spannung und unter denselben Bedingungen zugleich eine fruchtbare Wirkung, da die äußeren Zeichen: Helm, Schwert, sowie die Figur des Propheten bestimmte Vorgänge der Erzählung auszulösen vermögen.

Noch eine andere Zeichnung gehört in diese Reihe (K. H. 672, Reprod. HdG III, 68).

In einem Zimmer steht links, durch zwei Stufen erhöht, ein Himmelbett; rechts befindet sich ein mit Portieren verhängter Eingang. Ein in der Tür stehender Krieger hebt die Portiere und lugt vorsichtig in das Zimmer, während ein anderer neben ihm sich

nach außen wendet und eine Verbindung zu noch mehreren anderen herstellt, die wir uns draußen denken mögen. In der Mitte des Bildes befindet sich eine Frau, die sich langsam und vorsichtig — das zeigen die kurzen Schritte und die kerzengrade Haltung — vom Bette her nach dem Eingange zu bewegt. In der linken Hand hält sie, den Arm wagerecht ausstreckend, einen Gegenstand.

Den verbindenden Sinn und damit die Spannung gibt auch hier erst der Text, der uns sagt, daß die Frau Delila ist, die den Philistern die abgeschnittene Locke Simsons als Zeichen zum Hervorbrechen bringt.

Alle diese Darstellungen gleichen einem Stammeln des Malers, das sich dadurch erklärt, daß er, von der lebendigen Erzählung (bzw. Lektüre) selbst noch ganz erfüllt, sein momentanes Verhältnis zum Stoff auch bei den Betrachtern voraussetzt und glaubt, daß die Andeutungen, die ihm zur Auslösung einer Kette von Vorstellungen genügen, bei jenen dasselbe bewirken.

In der Illustration ist ein solches Verfahren des Malers gerechtfertigt, im selbständigen Bild bedeutet es eine Fehlgeburt, die nicht mit sinnlicher Anschauung, sondern mit dem nimmer ruhenden Kausalitätsbedürfnis, der unermüdlichen Kombinationslust der menschlichen Phantasie rechnet, die auch die „disjecta membra poetae" noch verbindet, sie mögen zusammengehören oder nicht. So liest man noch in völlig zerfetzte Orakellaute einen Sinn hinein, deutet ganz entstellte apokalyptische Sprüche als maßgebende Bestimmungen für die Zukunft.

Auch Shakespeare vereinigt solche, als Ursachen einer später eintretenden Wirkung in gegenseitiger ideeller Beziehung stehende Vorgänge oft in gleicher künstlerischer Berechnung zur Erzielung einer dramatischen Spannung.

Sein bekanntestes Mittel ist die Kontrastierung solcher Szenen in einer künstlerisch fein berechneten Szenenfolge[1]).

DER SCHEINSCHLUSS

Eine zweite Art von Momenten der Spannung gibt ereignisvolle Vorgänge, die aber die Lösung der Spannung noch nicht herbeiführen, also nur starke Tonstellen der Handlung vor dem eigentlichen Höhepunkte sind. Solche Momente können wir treffend mit einem musikalischen Ausdrucke als Scheinschluß bezeichnen. Für die künstlerische Wirkung solcher Momente wird ähnlich den Bedingungen des Höhepunktes die Vortragsweise der dargestellten Vorgänge entscheidend sein.

[1]) Man vergleiche: 1. Macbeth V. Akt Szene 2: Lager der Feinde Macbeths. Wir erfahren, daß die Vereinigung der Streitmächte am Birnamwalde stattfinden wird.

Szene 3: Auf der Burg Dunsinan. Macbeth in völliger Sicherheit, da er nach einer Prophezeiung erst dann zugrunde geht, wenn der Birnamwald auf Dunsinan anrückt.

Szene 4: Lager der Feinde am Birnamwalde. Die Kriegslist, jeden Krieger sich mit grünen Zweigen decken zu lassen, um ihre Anzahl zu verschleiern.

Der Zuschauer ahnt bereits bei der Vorführung der noch voneinander unabhängigen einzelnen Vorgänge ihren verhängnisvollen Zusammenhang.

Ferner: Die letzten Szenen des IV. Aktes von Romeo und Julia, deren Aufeinanderfolge auf der Shakespearbühne zu einem teilweisen Nebeneinander, analog unserer Bilderscheinung wird, was die Erfassung der Kontraste erleichtert.

Auf der Brücke, die Julias Schlafzimmer vorstellt, nimmt Julia den Trank und entschlummert. Zu gleicher Zeit beginnt die folgende Szene. Die Diener Kapulets bereiten auf der Hinterbühne (unter der Brücke), die den Festsaal darstellt, die Hochzeitstafel.

Auf der Vorderbühne, also ebenfalls schon sichtbar, ist der glückliche Bräutigam im Anmarsch mit den Musikanten.

Einen solchen Scheinschluß zeigt eine Federzeichnung im Louvre (K. H. 604, Reprod. Lpm. 154b).

Der Schauplatz des Vorganges ist ein Zimmer, das durch einen mit Büchern und Schreibwerk belegten Tisch, der links vor einem Fenster steht, mit einem bequemen Sessel davor, näher bestimmt wird als das Arbeits- oder Studierzimmer des greisen Mannes, der wohl eben vom Sessel aufgestanden ist und sich in einer kleinen Vorwärtsbewegung nach rechts wendet. Die rechte, sich auf den Tisch stützende Hand setzt dieser Bewegung einen Widerhalt entgegen.

Die linke hat er abwehrend erhoben. Mit starken Konturen ist sie plastisch gegen die leere Hinterwand gesetzt. An ihr bricht sich und erlahmt eine starke von rechts kommende Bewegung.

Wenige Schritte rechts vor einer Wendeltreppe[1]) kniet ein junger Mann. Noch ehe wir uns über seine Haltung, seine Beziehung zu dem Greise klar werden, haben wir den bestimmten Eindruck einer heftigen, anstürmenden Bewegung, die in diesem Hinknien ihr Ende gefunden hat.[2])

Sie fand einen starken Widerhalt in jener abwehrenden Handbewegung. Diese bedeutet einen

Der Zuschauer sieht die einzelnen Vorgänge zum Teil nebeneinander und bringt sie in Zusammenhang.

Dieses letzte Beispiel bildet als Bühnenbild ein direktes Gegenstück zur Gefangennahme Christi. Es ließe sich bildlich in der Art dieser Zeichnung darstellen, wie diese umgekehrt sich auf der Shakespearebühne ergeben könnte.

Näheres über die künstlerische Szenenfolge bei Shakespeare siehe in den Aufsätzen von Kilian im Shakespearejahrbuch 28, S. 90f., u. 36, S. 228f.

[1]) Die Wendeltreppe, sowie die ganze Räumlichkeit erinnert an die beiden Gemälde d. J. 1633 „Der Philosoph" (Louvre).

[2]) Diese starke Bewegung wird rein sinnlich erreicht durch die Spirallinie der Wendeltreppe rechts im Rücken des Jünglings, deren ganze Kraft als starke Bewegungslinie in der Figur, ihrem Endpunkte, sinnlich zur Erscheinung kommt.

Gegenstoß, dessen Wirkung in der Gestalt des Knienden zum Ausdrucke kommt. Der Oberkörper neigt sich zurück; die rechte Schulter, die der Hand des Alten am nächsten ist, wird gehoben; die Hände aber bleiben über der Brust gefaltet; der Blick richtet sich nicht auf vom Boden.

Es ist ein Bittender, das zeigt die demütige Stellung; vielleicht nicht ohne Schuldbewußtsein, das sagt der gesenkte Blick, die scheue Haltung.

Ein harmloser Bittsteller kommt zu einem vornehmen Herrn — möge der Alte nun ein Kaufherr, ein Gelehrter oder sonst etwas sein — nicht in so heftiger Bewegung. Dieser hier scheint noch dazu in das intimste Zimmer, in das Privatkabinett eingedrungen zu sein.

Der Greis gibt dann die Überraschung, die Abwehr des Anpralles wieder, dabei aber doch ein Entgegengehen, wenn auch nur einen kleinen Schritt. Der rechte stützende Arm freilich nimmt dieses Entgegenkommen fast wieder zurück.

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes ist dargestellt. Die Erkennung war der Antrieb, im ersten Augenblicke allein dem Vatergefühle zu folgen; aber der Anblick des Verwahrlosten setzte diesem ein Hemmnis entgegen.

Die Situation verlangt eine Lösung. Der Sohn wartet auf sie. Die Entscheidung liegt bei dem Alten.

Das Vorwärtsschreiten und die hemmende Bewegung der rechten Hand gäbe dann die beiden Faktoren, von denen diese Entscheidung abhängig ist. Vatergefühl und Widerwille oder Verhärtung liegen in Widerstreit.

Aber diese Wirkung wird aufgehoben durch den Stärkegrad der Bewegung des Sohnes, die das Aufstützen der rechten Hand des Alten notwendigerweise als Widerhalt gegen den Anprall, als Reaktion erscheinen läßt.

So wird der Höhepunkt der äußeren Bewegung, der vor dem eigentlichen inneren Höhepunkte des Vorganges, dem Verzeihen, liegt, zum Hauptbildinhalt. Er bildet einen Scheinschluß, dessen Eigenwirkung jedoch, durch die äußere Bewegung bedingt, in diesem Falle so stark ist, daß eine Steigerung über ihn hinaus zum eigentlichen Schlusse, die sich als Spannung geltend machen müßte, erstickt wird.

In voller künstlerischer Berechnung verwendet Rembrandt einen solchen Scheinschluß in der Susanne im Bade (Gemälde im Haag aus dem Jahre 1637).

Das Bild zeigt Hochformat.

Auf einer vor dichtem Gebüsch stehenden Steinbank im Vordergrunde rechts sitzt, fast den ganzen Bildraum füllend, ein nacktes, junges Weib. Die abgelegten Kleider liegen neben ihr; sie ist eben bereit, in das Wasserbassin zu steigen, das links zu ihren Füßen sichtbar wird.

Über dem Bassin links eröffnet sich der Blick in einen weiten im Abenddämmer liegenden Park mit Ballustraden und Türmen eines Schlosses, das im Hintergrunde auftaucht.

Ein leises Erschrecken geht durch den zarten Körper Susannens. Ängstlich kauert sie sich zusammen, den Oberkörper leicht nach vorn beugend.

Sie schaut aus dem Bilde heraus ins Leere. Das Ohr ist dann wohl das Organ, mit dem sie die Ursache dessen, was sie beunruhigt, erkunden will, — ein Geräusch, ein Rascheln im Laube vielleicht.

Doch dieses leise Erschauern ihres Körpers hat noch eine andere Ursache, die durch das instinktive Bedecken ihrer Blöße mit einem rasch ergriffenen Zipfel des hinter ihr liegenden Gewandstückes zum Ausdrucke kommt. Es ist weibliche Scham, die plötzliche Empfindung, daß sie belauscht sein könnte, kurz zu sagen, das Bewußtsein eines Kleidermenschen,

nackt zu sein. Dadurch kommt aber ein über die Aktdarstellung hinausgehendes erotisches Element, wenn auch nur ganz zart anklingend, in das Bild. Was Susanne nur ahnt, jedoch nicht sehen kann, das entdeckt der Betrachter, auch er nicht ohne Mühe. Der Kopf eines Mannes im Gebüsch hinter der Bank gibt sichtbar die Ursache, deren Wirkung auf die Betroffene wir schon kennen.[1])

Der Zweck der Darstellung, durch die Wahl des Momentes, eines Scheinschlusses erreicht, ist die Verkörperung der Affekte in dem nackten Frauenkörper.

Ein Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin vom Jahre 1647 gibt dieselbe Szene, diesmal aber im Breitformat. Die Figur der Susanne ist im Verhältnis zum Bildraum kleiner geworden und in eine reiche, landschaftliche Umgebung aufgenommen.

Die größere Hälfte des Bildes nimmt ein Wasserbassin ein, das sich weit in die Tiefe hinzieht, wo es im abendlichen Dunkel mit Uferrand, Wegen, Bäumen und Sträuchern zusammenfließt zu einem Gewebe unbestimmter Formen. Bleich erhelltes Gemäuer alter Schloßgebäude im Hintergrunde gibt dem Ganzen eine eigentümliche Stimmung, — die Stimmung einsamer, alter Parks.

In dieser Landschaft steht rechts als heller Lichtfleck der nackte Körper Susannens. Sie ist eben im Begriff, ins Bad zu steigen. Der rechte Fuß steht schon bis zum Knöchel im Wasser, der linke Fuß will eben die Stufe verlassen, die zu einer rechts im Vordergrunde stehenden Bank hinaufführt.

Das Gebüsch hinter der Bank ist zu einer Art Grotte geworden. Dort liegt der Eingang in den Park,

[1]) Anregung zu diesem Bilde Rembrandts gab gewiß eine Darstellung desselben Gegenstandes von Rubens aus dem Jahre 1614 (Stockholm), das dieselbe Raumeinteilung, ähnliche Haltung und dieselben Wirkungserscheinungen, letztere freilich in stärkerer Rubensscher Intonation, zeigt.

durch den eben zwei Männer eindrangen und sich auf Susanne zu bewegen, die, wie auf dem Haager Bilde, erschrickt und das Badetuch, das sie wohl eben abwerfen wollte, enger zusammenzieht, um ihre Nacktheit zu decken. Der eine der Männer ist schon nahe an Susanne herangetreten. Er beugt seinen Kopf dicht über ihre weißen Schultern. Sein Gesicht trägt einen Ausdruck bestimmten Willens. Sein Mund ist geschlossen; seine Augen blicken finster; die rechte, erhobene Hand liegt am Kinn. Will er ihr Schweigen gebieten? Mit der linken Hand packt er in charakteristischer Triebbewegung das weiße Tuch Susannens, um es ihrem Körper zu entreißen.

Im Dunkel der Grotte taucht der andere Greis auf, lüstern herbeischleichend.

Diese Vorgänge stehen unter dem Banne der Gesamtstimmung des Bildes, der Landschaft, dem nackten Körper Susannens darin, ihrem Lauschen, ihrem ängstlichen Blick, zu dem allem noch ein als Empfindungsreiz bestimmter Art wirkender Farbenfleck hinzukommt, der leuchtende, kirschrote Rock Susannens auf der Bank im Vordergrunde. Es ist kein „wildes Hereinbrechen der Gier lüsterner Greise" mehr. Das Zupacken des einen, die lüsterne Miene des anderen ist nur ein entscheidender Tonwert erotischer Schwüle, der die Gesamtharmonie klar zum Bewußtsein bringt und ihre allseits andringende Dynamik erst auslöst, dem leuchtenden Zielpunkte entgegen.[1])

[1]) In demselben Verhältnis, wie das Gemälde in Stockholm zu dem Haager Bilde, steht ein Münchener Bild des Vlamen (1636—40) in Breitformat zum Berliner Bild. Beide Bilder haben die gleiche Grundidee auch in kompositioneller Beziehung, geben aber klar den Unterschied der Kunst beider Meister überhaupt. Die eine auf starke Affekte aufgebaut (wie Rembrandt in den 30er Jahren, als er unter ihrem Einflusse steht), die andere (Rembrandt der 40er Jahre) auf intime, abgetönte Wirkungen ausgehend.

Der Zusammenhang des Bildmomentes mit dem Verlauf des poetischen Vorganges tritt auch hier vor dieser Eigenwirkung, einer intensiven, poetischen Stimmung, die das Bild der poetischen Landschaft (s. Einleitung S. 10) nahebringt, zurück.[1])

Fiel der Scheinschluß und seine Wirkung in den vorigen Darstellungen zusammen mit dem wirklichen Höhepunkte einer äußeren Bewegungsreihe, dem heftigen Eindringen des Sohnes, dem Einbrechen der Greise, so zeigen andere Darstellungen, daß er auch durch starke Dynamik der Eigenwirkung anderer Art bedingt sein kann.

Ein solches Beispiel ist die Darstellung der Szene, wie Sarah dem Abraham die Magd Hagar zuführt, auf einer lavierten Federzeichnung in Dresden (Friedrich August II.). (Repr. Lpm. 2, 49; K. H. 288.)

Der Vorgang spielt sich drastisch im Schlafzimmer Abrahams ab. Abraham liegt im Bette; rechts tritt

---

[1]) Als Gegenstück zu dieser Auffassung der Susannaerzählung möge ein Lastmansches Gemälde in Petersburg dienen, das Rembrandt schon im Jahre 1634 in Rötel skizzierte (Valentiner, R's. Darst. d. Susanna. Ztschr. f. bild. Kunst 19, S. 32).

Lastman trennt den Moment der Spannung, den er erwählt, von dem äußeren, heftigen Vorgange, der die Spannung herbeiführt.

Susanne sitzt nackend in der Mitte des Bildes auf einer Ruhebank. Hinter ihr und rechts von ihr stehen die beiden Greise, die heftig gestikulierend auf sie einreden.

Die Szene ist erst verständlich durch das Hinzukommen des Textes, der uns sagt, was die Gesten der Greise bedeuten sollen. Erst wenn wir den Inhalt ihrer Anträge und ihre Drohungen kennen, verstehen wir auch die Haltung und die angstvollen Mienen Susannens, die eine Folgeerscheinung innerer Erregung sind, denn sie steht vor der Frage, schmachvoll ihre Tugend preiszugeben, oder sich schlimmster Verleumdung auszusetzen. Die Kraft Lastmans reichte nicht aus, den gewählten Moment zu einer selbständigen Darstellung zu machen. Er wäre für eine fruchtbare Wirkung geeignet gewesen.

Sarah hinzu und zieht die Magd gewaltsam herbei, die nur widerwillig folgt, das Gesicht verschämt abwendet und die linke Hand abwehrend erhebt. Über das Ganze bringt die Helldunkel-Behandlung, das helle Bett und das nächtliche Dunkel der anderen Hälfte des Zimmers eine Spannung, die in der an der Grenze stehenden Figur Hagars ihren körperlichen Ausdruck findet. Es ist eine Spannung erotischer Art. Entsprechende Empfindungen drängen zur Auslösung.

Auf diese Weise kommen die sinnlichen Empfindungen des Momentes zum Ausdruck, das Peinliche der Situation, nicht aber ihr Ernst, der Widerstreit ethischer Empfindungen gegen den aufopfernden Entschluß, wie ihn eine andere, später zu besprechende Zeichnung gibt.

Auch eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett: Christus findet seine Jünger schlafend (K. H. 66, Reprod. Lpm. 33) zeigt den Fall, daß die Betonung der äußeren Umstände eines Vorganges eine Eigenwirkung hervorbringt, die nicht nur die Spannung übertönt, sondern dem Sinne des Vorganges direkt widersprechen kann. Die Zeichnung stellt die Szene dar, wie Christus in Gethsemane von dem Gebete zurückkommt und seine Jünger schlafend findet.

Er kommt eben von einer rechts befindlichen Anhöhe herab, während die Jünger links im Vordergrunde und Mittelgrunde liegen. Sein großer Schritt zeigt die Eile, der vorgebeugte Oberkörper, das geneigte Haupt, die schlaffen Gesichtszüge das Müde, die tastend vorgestreckten Arme das Haltlose, Unsichere seiner Bewegung.

Sein Mund ist leicht geöffnet; er spricht zu Petrus, den er erreicht hat. Dieser richtet sich ein wenig empor und starrt ihn schlaftrunken an.

Das ist nicht der Gottessohn, der in Hoheit und Überlegenheit über menschlicher Schwäche stehend

vorwurfsvoll und mitleidig zugleich seinen Jüngern zuruft: „Konntet ihr nicht eine Stunde mit mir wachen?“

Das ist ein Mensch, dessen Bewegung physisch bedingt ist durch das Terrain, die Dunkelheit. Die äußere Unsicherheit verbindet mit sich die Vorstellung innerer Haltlosigkeit. Ein Schutzsuchender scheint er, voller Angst. — Das widerspricht aber der Figur Christi und dem Vorgange.

Auch die gewagte Radierung B. 39 (Josef und Frau Potiphar) gehört in diesen Zusammenhang. Die Eigenwirkung entsteht dort durch die sinnliche Erscheinung von Affekten sexueller Art.

DER MOMENT WIRKLICHER SPANNUNG

Der Moment wirklicher Spannung liegt nun da, wo die die Lösung der Handlung herbeiführenden wirkenden Kräfte, die wir im ideellen Momente im Werden, im Scheinschluß aber durch andere Wirkungen übertönt sehen, so nahe aneinander kommen, daß ein Konflikt entsteht, von dessen Lösung der Ausgang des Zusammentreffens abhängt.

Dieser Konflikt kann äußerlich sein, und seine Lösung kann vom Zufall abhängen. Er kann aber auch innerlich sein, d. h. im Inneren der handelnden Personen zum Austrag kommen.

Einen äußeren Konflikt zeigt das Berliner Gemälde a. d. J. 1628 (Königl. Schloß), das den Überfall Simsons durch die Philister darstellt.

Simson liegt im Vordergrunde des Bildes schlafend im Schoße Delilas, während links im Mittelgrunde, der rechts durch einen Vorhang, links durch eine Schwelle vom Vordergrunde getrennt ist, ein leise herbeischleichender Philister erscheint, in der rechten Hand eine Schere, die linke zum Zupacken bereit. Hinter ihm, hinter der Portiere rechts erscheint der behelmte Kopf und die Schwertspitze eines Kriegers.

Delila, auf dem Gesichte hellstes Licht, wendet sich zu dem heranschleichenden Manne und flüstert ihm anscheinend etwas zu. Mit der linken Hand zeigt sie auf das Lockenhaar Simsons, das sie mit der rechten leicht faßt. So verbindet sie die Bewegung des Mannes, die durch Lichtreflexe, die nur den Arm mit der Schere erhellen, als Hantierung mit der Schere besonders gekennzeichnet wird, für die sinnliche Anschauung mit einem bestimmten Ziel, dem Lockenhaar Simsons.

Die innere Motivierung gibt erst die Fabel, die uns die Situation als den Verrat der Geliebten Simsons deutet, die allein das Geheimnis weiß, daß Simsons Kraft in seinen Locken steckt.

Das Gelingen dieses Verrates steht im Augenblick lediglich auf der Geschicklichkeit des Philisters und auf dem Zufall. Erwacht Simson, dann wird der Anschlag zu schanden.

Die Spannung ist also eine äußere, ihre Lösung von äußeren Umständen abhängig.

Denselben Fall zeigen zwei Federzeichnungen, die die Segnung Jakobs darstellen.

Auf einer solchen in Amsterdam (K. H. 1158, Reprod. Kl. I, 3) liegt im Mittelgrunde in einem querstehenden Bette, sehr hoch gebettet, ein Greis, im Profil nach links gewandt. Vor dem Bette links ihm gegenüber kniet ein Jüngling in verlorenem Profil. Er reicht dem Alten die linke Hand hin, die dieser mit einer Hand berührt, während die andere des Greises tastend dasselbe Ziel sucht.

Dieses Hinstrecken der Hand erhält durch die Körperhaltung des Knienden einen bestimmten Charakter. Der Körper ist, anstatt dem Vorstrecken der Hand zu folgen, zurückgebogen, macht also eine Gegenbewegung, die eine Hemmung in dem Bewegungszug, dessen Vollzug wir sehen, bedeutet. Dadurch wird

dieses Hinreichen der Hand für unser Gefühl zu einer zaghaften, vielleicht gar widerwilligen Bewegung.

Dieses Spiel der Hände wird zur Hauptstelle des Bildes, einmal weil es sich in einem Lichtzentrum befindet, das von der dunklen Portiere im Vordergrunde rechts und der im Schatten liegenden Gestalt des Jünglings links umschlossen wird.

Es erhält einen weiteren starken Akzent durch eine dritte Figur, die im Hintergrunde sich neben einem Vorhange hervorbiegt und den Vorgang gespannt — mit hochgezogenen Brauen — beobachtet.

Den eigentlichen Sinn dieses eigentümlichen Vorganges, die Berührung der Hände, die aus allem zu schließen keine ehrliche Sache sein kann, gibt uns auch hier erst der Text, der uns erzählt, daß es sich um einen Betrug handelt, dessen Gelingen von jener Berührung der Hände abhängt. Er bringt außerdem die im Hintergrunde lauschende Gestalt als Anstifterin mit dem Hauptvorgange in inneren Zusammenhang.

Im gegebenen Moment aber handelt es sich um das Gelingen oder Nichtgelingen, das von äußeren Umständen abhängt[1]).

---

[1]) Diese Zeichnung zeigt im Arrangement nahe Verwandtschaft mit einem Gemälde a. d. J. 1636 in Breitformat (Earl of Brownlow, Belton House).

Auch hier steht das Bett im Mittelgrunde, durch Portieren und Tisch zurückgeschoben, während Esau links kniet.

Die Bezeichnung: Segnung Esaus, ist falsch. Von einem Segnen kann nicht die Rede sein, denn die räumliche Entfernung zwischen dem Knieenden und dem Greise würde ein körperliches Berühren unmöglich machen, das aber als einziges Mittel des Blinden, den rauhen Esau zu erkennen, unumgänglich notwendig wäre.

Der Greis scheint vielmehr einen Auftrag zu geben, er spricht, seine Worte mit der nur wenig erhobenen rechten Hand begleitend, während die linke schlaff auf der Decke liegt. Dem entspricht die Lichtrechnung, die rechts in den als Lichtfang

Dieselbe Situation gibt die andere Zeichnung (K. H. 829, Reprod. Lpm. 76).

Isaak liegt diesmal mit dem Kopfe nach links, ein wenig auf die rechte Seite gedreht, und Jakob kniet mit seinem Körper im vollen Profil; sein Kopf ist aber auch hier nach links gewandt, so daß sein Gesicht nicht sichtbar wird.

In dem Hinreichen der Hand kommt das gleiche Zagen, Ungeschick aus Verlegenheit, durch die gleichen Mittel erzielt, zum Ausdruck.

Etwas Neues kommt hinzu durch die veränderte Stellung der Alten. Sie steht, im Profil nach rechts gewandt, am Kopfende des Bettes, als Körper die Figurengruppe krönend und abschließend. Die rechte Hand hat sie auf einen Stock gestützt; mit dem linken Ellenbogen lehnt sie sich auf das Bettende, so daß die Hand dicht unter dem Kinn zu liegen kommt und ihm als Stütze dienen könnte. Im gegebenen Augenblicke aber geschieht das nicht. Der Kopf scheint ein wenig erhoben. Rebekka verfolgt gespannt den Vorgang, der sich vor ihr abspielt. Die scharfe Profilstellung, wie der starke, mimische Gesichtsausdruck geben ihr auch als geistiger Faktor das Übergewicht im Bilde. Wir erkennen, sie ist die Anstifterin; die Inszenierung des Betruges ist ihr Werk.

---

dienenden Kissen ihre Hauptstelle hat und von dort nach links flutet.

Auch der Kopf Rebekkas ist kleiner und ohne mimische Bedeutung im Gemälde enthalten.

Handelt es sich um den Auftrag, ein Wildbret zu erlegen und es zum Mahle zuzubereiten, dann belauscht Rebekka die Szene, um sie für ihren jüngeren Sohn auszunutzen.

Die ihrer breiten Technik nach später als das Gemälde liegende Zeichnung verschiebt das Lichtzentrum auf die Stelle, die ihr die wichtigste ist, zwischen Vater und Sohn.

Ebenso wird Rebekka ihrer veränderten Rolle gemäß in engere Verbindung mit dem Vorgange gebracht.

Damit findet aber schon eine leise Verschiebung des Akzentes von den äußeren Vorgängen auf innere Motive statt, die in diesem Falle im Charakter Rebekkas liegen[1]).

Ist nun vollends der Fortgang der Handlung im gegebenen Moment nicht mehr von äußeren Umständen, sondern von menschlichen Entschlüssen abhängig, die alle im Moment der Spannung noch nicht entschieden, sondern noch als innere Konflikte existieren, als Widerstreit entgegengesetzter Empfindungen, Vorstellungen, Willensregungen, dann wird sich eine ganz neue Bildrechnung ergeben müssen, wenn der Maler auch in diesem Falle eigenen Bildwert und keine Illustration schaffen will.

Der Maler vermag zunächst nur solche inneren Regungen, die auf Einflüssen von außen her beruhen, indirekt darzustellen, soweit sich diese Einflüsse sinnlich sichtbar wiedergeben lassen. Solche psychologischen Vorgänge aber, die durch vorangegangene Einflüsse entstanden, die der dramatische Dichter uns im Laufe der Entwicklung seiner Charaktere vermitteln kann, oder gar Gedanken aus dem Dunkel menschlichen Bewußtseins aufsteigend, scheinen sich sinnlicher Darstellung zu entziehen. Liegt hier die Grenze des Malerdichters? Rembrandt gibt in verschiedenen Darstellungen Momente solcher inneren Spannung; wir wollen

---

[1]) In engem Zusammenhange mit dieser Zeichnung steht eine solche der Sammlung Six in Amsterdam (K. H. 1337, Reprod. Lpm., HdG. 55).

Sie gibt bei gleicher Anordnung der Figuren die Lösung der Spannung. Der Betrug ist gelungen, Isaak segnet den Jakob, der nunmehr ruhig, ohne mimische Gegenbewegung nahe am Bette kniet.

Die Alte hat den Kopf geneigt; das scharfe Profil ist in ein $^3/_4$ Profil gewandelt. Sie scheint in stillem Versunkensein der feierlichen Handlung zuzuschauen.

an ihnen untersuchen, ob und wie er das Problem löst.

Ein Gemälde in Frankfurt a. M. (Saul und der harfenspielende David) (Städelsches Institut) aus den Jahren 1630/31 gibt uns ein Beispiel der Darstellung einer inneren Spannung.

Ein vornehmer Mann in reicher Kleidung sitzt, von vorn gesehen, in einem Sessel rechts im Bilde; seine von links her hellbeleuchtete Gestalt zeigt in ihrer Haltung starke innere Erregung.

Er scheint eben aufspringen zu wollen. Mit der linken Hand faßt er die Stuhllehne; den Oberkörper hat er nach links zurückgebeugt, den rechten Fuß vorgestellt, und die Rechte umfaßt krampfhaft einen langen Speer. Die Zornesfalten auf seinem Gesichte verkünden verhaltene Wut, Grimm, der jeden Augenblick zu einer starken Affekterscheinung ausbrechen kann. Aber noch etwas anderes bewegt ihn und hält den aufsteigenden Affekt in Bann. Finster und mißtrauisch zugleich blickt er nach links, wo ein am Boden sitzender Knabe Harfe spielt. Vom Knaben selbst sehen wir nur den im Dunkel liegenden Kopf und seine Hände, die eben in die Saiten einer Harfe greifen. Die Harfe und die spielende Hand liegen im hellen Licht. Auf dem Spiele als solchen liegt also der Akzent; es sind Töne, die auf den zornig erregten Mann einwirken und die Hemmung seines Wutausbruches verursachen. Die nächsten Augenblicke werden entscheiden, ob der Sturm wilder Leidenschaft losbrechen, oder ob die Töne siegen und den Grimm in Milde wandeln werden.

Es handelt sich also in dieser Darstellung um die Hemmung eines aufsteigenden Affektes durch eine starke innere Gegenwirkung. Es boten sich dem Maler keine Schwierigkeiten, da diesem inneren Vorgang ein außen stehender sinnlich darstellbarer Reiz zugrunde lag, dessen innere Beziehung zu der den Haupt-

affekt verkörpernden Figur durch die Blickrichtung ausgedrückt werden konnte.

Schwieriger gestaltet sich das Problem auf einer Darstellung der Szene, wie Sarah dem Abraham die Magd Hagar zuführt (Lavierte Federzeichnung bei Bonnat-Paris: K. H. 665, Reprod. HdG. 24).

Die Zeichnung hat Breitformat.

Eine Landschaft mit hochliegendem Horizonte, durch einen links im Vordergrunde des Bildes befindlichen Erdhügel (oder Hundehütte?) weit zurück geschoben, findet ihren tektonischen Halt in einem mit Steintreppen und Ballustraden versehenen Hauseingang rechts im Vordergrunde. Er gehört wohl einem Herrschaftshause an, das bezeugt seine die Gegend beherrschende Lage. Buschwerk rechts und links, wohl aus anschließenden Gärten herausgewachsen, vor allem aber der gemächlich auf der Steinballustrade rechts sitzende Pfau, der wohl aus dem nicht allzuweit entfernten Hühnerhofe herbeiflog, charakterisieren dieses Herrenhaus als einen behäbigen Landsitz.

Vor dem geschilderten Eingange stehen so nahe der Treppe, daß sie eben erst herausgekommen sein können, zwei Frauen, eine junge, in üppiger Schöne, aufgeputzt, weiter links eine Alte, die durch eine energische Gebärde unsern Blick nach links führt zu einer vom Rücken gesehenen, hoch aufgerichteten männlichen Figur in prachtvoller orientalischer Kleidung, in Begriff, in die Landschaft hineinzuschreiten.

Sie wirkt zunächst im Aufbau des Bildes als körperlicher Halt links, gegenüber der mächtigen Steinarchitektur rechts.

Von ihr aus können wir die Landschaft mit unserem Auge abmessen. Dazu sind uns andere Körper in der Landschaft behilflich. Eine Kuh im Mittelgrunde, dann im Hintergrunde links ein Hirt in kleiner Figur wirken in Verbindung mit dem Vordergrunde raumschaffend und erleichtern uns das Abschätzen

der Tiefe. Dieselbe Funktion hat auf der Höhe des das Bild abschließenden Berglandes ein Turm, der eine weitere Blickverbindung des Hintergrundes mit dem reichgekleideten Manne im Vordergrunde herstellt. Wir fühlen: Das alles ist ihm untertänig; er ist der Herr all dieser Ländereien und gehört mit diesem Lande zusammen, wie er auch malerisch mit ihm verbunden ist. Starkes, von links kommendes Licht löst die festen Formen der Körper in Licht und Luft und verbindet sie zu einem atmosphärischen Ganzen.

Die rechte, im Schatten liegende Seite der Figur behält ihre kompackte Form. Sie ist der Sitz einer Ausdrucksbewegung, die eine Beziehung nach rechts eröffnet.

Der Kopf, wenig nach rechts gewandt, erscheint in verlorenem Profil; der rechte Arm ist nach vorn erhoben und nur in Verkürzung sichtbar; die Hand deutet auf eine bestimmte Geste, hinweisend oder abwehrend, jedenfalls aber in engem Zusammenhange mit der rechts stehenden alten Frau, die ihn eben in seinem Wege aufhält.

Sie ist ihm im Dreiviertel-Profil zugekehrt, mit dem Oberkörper leicht zu ihm hingeneigt und spricht zu ihm. Mit der rechten erhobenen Hand macht sie eine Bewegung, die etwa einem Feilbieten, einem Darbieten entspricht. Mit der linken Hand, die einen Stock als Stütze gefaßt hat, ergänzt sie diese erste Geste, indem sie auf das junge, üppige Weib rechts weist, das in Profilstellung, bewegungslos, die Hände über dem Leibe verschränkt, dasteht und verschämt den Blick zu Boden senkt.

Ist sie das Objekt, das die Alte dem Manne anbietet? Dann ist es, nach ihrem Aufgeputztsein und ihrer Verschämtheit zu urteilen, fraglos ein Anerbieten delikater Art, eine Kuppelszene. — Dagegen spricht aber die räumliche Umgebung.

Vor dem Herrschaftshause einer weiten Besitzung

spielt sich die Szene ab. Die alte Frau vor dem Hause ist dann wohl die gealterte Herrin. Sie führt dem rüstigen, noch in voller Manneskraft sich befindlichen Gemahl ein junges Weib zu, eine Magd. Frivole Motive können in diesem Falle nicht zugrunde liegen. Was kann es dann anders sein, als eine selbstlose, hochherzige Tat der Alten, die dem Manne keinen Sohn geboren hat und ihm nun die Magd zuführt, damit die blühende Herrschaft womöglich einen Erben bekomme. Auch so bleibt es ein heikles Anerbieten. Der Mann antwortet mit einer Handbewegung, die seine Antwort noch unentschieden läßt. Von seinen Entschlüssen hängt der Ausgang der Szene ab. Was mag in ihm vorgehen? Sein Gesicht kann uns darüber keine Auskunft geben, denn es ist abgewandt. Und doch kommt es uns zum Bewußtsein. Das reiche Land, mit dem er in so enger Verbindung steht, muß es nicht das erste, mächtigste sein, was in seinem Innern für sein Entschließen mitzusprechen hat? Es verlangt einen Erben.

Ein zweites vermittelt uns die Farbenrechnung des Bildes, für die wir in der leicht lavierten Federzeichnung genug Angaben finden.

Es ist wohl Abend. Das Melken einer Kuh im Mittelgrunde des Bildes läßt darauf schließen, denn in den frühen Morgen, der noch in Frage käme, würde der poetische Vorgang nicht gut passen.

Das von links kommende Licht ist dann der letzte matte Glanz der Abendsonne. Sie übergießt den vornehmen Mann, und die größere Hälfte seiner Figur löst sich in Licht auf, um so zusammenzufließen mit dem Duft der Landschaft, in die er hinausschreiten will. Das zogen wir bereits in Rechnung. Wie mögen die Farben seiner Turbans, seines reichen, orientalischen Mantels glänzen in dieser Beleuchtung in Harmonie mit den weiten Höhen hinter ihm. Aber wie die Landschaft nach rechts, nach dem festen Vordergrunde zu sich immer mehr verengt, so daß hinter der Alten große

Baumkronen die Weite decken, hinter dem jungen Weibe aber schon Buschwerk den Hintergrund bildet, so wird auch Licht und Farbe von links nach rechts immer kompakter.

Das Licht kann die Formen nicht mehr durchdringen und läßt sie in ihrer stofflichen Existenz erscheinen. So wiederholt sich auch die lichte Pracht des Mannes körperlicher, stofflicher in dem aufgeputzten jungen Weibe, dessen Farben, dessen üppige Schönheit gegen das abendliche, blaugrüne Buschwerk gesetzt, stark hervorstechen, fast in Reliefwirkung vor einem wirkungsvollen Grunde. Alle diese Farben aber sammeln sich schließlich in buntem, sinnverwirrendem Spiele in dem Gefieder des rechts sitzenden Pfaues zu einem Farbenfleck, der der gesamten Farbenstimmung die entscheidende Note aufzwingt — eine sinnverwirrende, sinnbetörende Schwüle —[1]).

Diese Stimmung ist der Nährboden des andern Faktors, der neben den ethischen und praktischen Erwägungen des Mannes mitspielt, der rein sinnliche Trieb, angeregt durch den sinnlichen Reiz eines begehrenswerten Weibes.

Nennen wir nun den vornehmen Mann Abraham, die Alte Sarah und das junge Weib Hagar und ziehen so den poetischen Stoff herbei, dann sehen wir, daß er für das Verständnis des Bildes uns nichts Neues geben kann, daß wir ihn bereits kennen lernten in einer verwandelten, für die Aufnahme durch das Auge berechneten Form.

Die Darstellung des inneren Konfliktes, des Kampfes zwischen ethischen und praktischen Vorstellungen, dem eine bestimmte erotische Empfindung als

---

[1]) Diese Verwendung des Pfaus ermöglicht eine Datierung der Zeichnung etwa auf den Anfang der 40er Jahre. Vergl. die von C. Neumann zusammengestellte Gruppe von Pfaudarstellungen. (Rembrandt pag. 212 f.)

schwerwiegender Faktor hinzutrat, kam durch außerhalb der Figur stehende Faktoren zum Ausdruck, durch die Umgebung und das Farben- und Lichtspiel des ganzen Bildes.

Entschlußmonolog und Charakterstück

Das gleiche Problem enthält die Darstellung eines Entschlußmonologes, wie wir sie z. B. in einer Zeichnung bei Bonnat-Paris (K. H. 666, Reprod. Lpm. 178) finden.

In reicher architektonischer Umgebung sitzt auf einer niedrigen Stufe vor einem Brunnen im Mittelgrunde des Bildes eine Frau ganz von vorn gesehen. Ein von rechts oben hereinbrechender Lichtstrahl, der sie hell beleuchtet, wird zum äußeren Reiz eines Affektes. Sie wendet den Kopf nach der Lichterscheinung und erhebt erschrocken, geblendet die Hände.

Dieser Affekt verhindert die Wirkung des Bildes als Genredarstellung, die bei der Darstellung einer einzelnen Figur ohne starken mimischen Ausdruck in landschaftlicher Umgebung leicht eintreten kann.

Die reiche Umgebung wiederum, der Figur durchaus gleich berechtigt, läßt den Betrachter nicht an der Eigenwirkung des Affektes Genüge finden, sondern zwingt ihn, die äußeren Umstände mit in Rechnung zu ziehen und in der Situation Aufschluß über die inneren Vorgänge zu suchen.

Die Frau sitzt vor einem runden Brunnen, der von einem schirmartigen, von Säulen getragenen Kugeldach überdeckt ist. Bäume und Gebüsch schließen den Hintergrund ab. Von dem Brunnen führt rechts eine Treppe, in einmaliger Windung nach links, aufwärts zu einigen in traulichem Schatten liegenden Häusern, während ein paar Stufen ganz im Vordergrunde eine abwärts führende Treppe andeuten.

So entsteht der Eindruck eines Weges, der durch

die suggestive Kraft der Spirale, die die Treppenbiegung oberhalb des Brunnenplatzes zusammen mit den in scharf betonter Perspektive gegebenen Treppenstufen im Vordergrunde bildet, zu einem Bewegungszug von unten nach oben wird oder umgekehrt.

In diesem Bewegungszuge bildet der Brunnenplatz sinnlich einen Halt, und sehen wir, daß der Weg von sicheren, festen Wohnstätten hinabführt in die Weite, dann wird dieser Brunnen wohl zur Grenze zwischen drinnen und draußen, dem Ankommenden der erste Gruß menschlicher Heimstätten, dem Scheidenden Anlaß, sich noch einmal umzuschauen, ehe der Weg ihn weiterführt.

An dieser wichtigen Stelle sitzt eine Frau in Reisekleidung; die Reisetasche steht neben ihr am Boden. Sie kam wohl von den Wohnstätten dort oben rechts, will hinaus in die weite Welt und hemmt nun wie alle den Schritt an der Grenzscheide. Mächtig wirkt in ihr der Drang nach außen, der durch jene auf sie zulaufenden, in perspektivischer Flucht gegebenen Treppen im Vordergrunde seinen sinnlichen Ausdruck findet; sie scheinen als Ende der Bewegungsspirale beinahe die Person selbst mit sich aus dem Bilde herauszuziehen.

Die Lichterscheinung setzt dieser Bewegung ein Hemmnis entgegen; sie hält die Frau auf und zwingt sie sogar, den Kopf zu wenden nach den traulichen Häusern hin, die sie verlassen will. Die Sonne könnte es sein, die eben aus dunklen Wolken hervorbricht, die Frau aus träumendem Sinnen aufstörend, um ihr in ihrem goldigen Schimmer noch einmal die Heimat in recht verlockendem Anblick zu zeigen. Oder ist es eine göttliche Erscheinung, eine Vision? Gleichviel —; es bedeutet ein Zurückrufen; möge es nun göttlicher Befehl sein, oder die Macht der heimatlichen Scholle.

Die starke Betonung und das Überwiegen dieser haltgebietenden Erscheinung macht es wahrscheinlich,

daß die Frau wohl dem Rufe folgen wird und zurückkehren.

So liegt auch hier die Lösung des Problems in der Projektion innerer Vorgänge in die äußere Erscheinungswelt.

Vergleichen wir nun diese Bilddarstellung mit dem zugrunde liegenden Texte, dann wird grade an diesem Beispiele klar, daß bei der Umformung des poetischen Stoffes in die Sprache des dichtenden Malers das Hauptmerkmal in der Verallgemeinerung liegt und in einer Vermenschlichung aller Phänomene, der Dinge und Vorgänge durch Herauslösung des Psychologischen, als des eigentlich Wesentlichen.

Ein Beispiel für das Charakterstück im Bilde, wo die inneren Vorgänge nicht mehr als Motive einer Handlung, sondern als Charaktereigenschaften, die sich aus einer Handlung ergeben, zur Darstellung kommen, gibt eine lavierte Federzeichnung in Breitformat, die Verleugnung Petri darstellend (Seymour Haden, Woodcote, Reprod. HdG. 141).

Die Zeichnung gibt eine vielfigurige Szene, die sich auf geteilter Bühne abspielt.

Die Vorderbühne zeigt eine durch Säulen nach hinten zu abgetrennte Vorhalle, durch die man einen Einblick in die Hinterbühne, einen saalartigen, hellerleuchteten Raum, gewinnt. Der Vorraum liegt im Dunkel, das nur durch ein links befindliches Wachtfeuer aufgehellt wird. Kriegsvolk hält sich hier auf, roh aussehende Gesellen, die als Wache an den Säulen lehnen, untätig herumstehen, oder trinken und spielen. Einer steht rechts auf höher liegendem Boden, zu dem eine Steintreppe emporführt, und sieht in den hellen Saal hinein. Als unbeteiligter Zuschauer dessen, was sich dort abspielt, stellt er rechts im Bilde die Verbindung zwischen Vorder- und Hinterbühne her. Die auf gleich hohem Niveau vor ihm stehenden drei

Männer in Kaftanen gehören bereits als Teilnehmer zu den Vorgängen der Hinterbühne.

Der Hauptakzent des Bildes liegt links. Dort ist die größte Helligkeit. Ein Wachtfeuer flackert hell auf und läßt einen Kriegsknecht links, der sich daran zu schaffen macht, sowie einen anderen, weiter rechts sitzend, als Schattensilhouetten erscheinen, die das Licht nach vorn zu absperren und als Reflektoren auf einen bestimmten Umkreis konzentrieren.

In diesen Lichtkreis tritt eben ein Mann ein, der sich schon in seinem Äußeren von den anderen wesentlich unterscheidet: ein Zivilist, ein Greis mit langem Barte. Er will vorübergehen, wird aber angehalten. Eine Magd beugt sich rechts hinter seinem Rücken vor, schaut ihm in das grade hellbeleuchtete Gesicht und sagt ihm etwas, während ihre linke Hand nach dem hellen Saal im Hintergrunde zeigt. Der bärtige Greis wendet den Kopf nach der Magd; die Unterarme hat er horizontal nach vorn erhoben, die Handflächen nach unten gekehrt. Das ist ein Ausdruck des Erschreckens über das unvermutete Anrufen, vielleicht gar Anfassen durch die Magd. Aber diese Reflexbewegung ist doch so stark, daß die äußere Berührung, oder gleichgültige Worte unmöglich allein als Reiz in Frage kommen können. Es muß sich um einen bestimmten Inhalt ihrer Worte handeln. Das zeigt auch das plötzliche Interesse der Umherstehenden, die gespannt auf den Fremdling schauen, als erwarteten sie eine Antwort.

Die demonstrierende Handbewegung der Magd gibt uns eine nähere Erklärung über diesen Inhalt ihrer Worte. Sie beziehen sich auf die Vorgänge der Hinterbühne.

Der dort sichtbare, mit vielen kleinen Figuren angefüllte, hellerleuchtete Raum faßt sich für den ersten Blick zusammen in der gegen das Licht gesetzten Schattensilhouette eines im Profil nach links stehenden Mannes in gebeugter Haltung mit gesenktem Haupte.

Diese Behandlung gibt dieser Figur als optischem Faktor einmal das Übergewicht über den ganzen, hellen Raum, läßt sie aber zugleich in einer charakteristischen Haltung erscheinen, die seine untergeordnete, herabgedrückte Stellung zu den übrigen Figuren verrät. Sehen wir nun gar vor ihm einen Thron, auf dem ein Herrscher oder Richter sitzt, der mit nebenstehenden Personen über ihn zu verhandeln scheint, da er mit beiden Händen, die Handflächen nach oben gekehrt, auf ihn zeigt, dann wird uns der Vorgang verständlich als ein Verhör, eine Gerichtsverhandlung, bei der der Stehende als Angeklagter erscheint, aber als ein Angeklagter besonderer Art, der den Prozeß zu einem interessanten Ereignisse macht.[1]) Dazu kommt, daß diese dunkle Behandlung der Figur gegen den hellen Grund diese für das Auge hervorschiebt und in malerischen Zusammenhang mit dem Vordergrunde bringt.

Auf ihn, seine Situation, bezieht sich der Vorgang des Vordergrundes.

Ist es ein Mitschuldiger, ein Genosse des Angeklagten, den dort die Magd, die ihm ins Gesicht schaut, erkennt und als solchen öffentlich brandmarkt? Und weiß dieser nun nicht, ob er sich bekennen, oder ob er leugnen soll! Besonderer Art ist wohl der Angeklagte, aber momentan in schlimmer Lage, und es scheint wenig empfehlenswert, sich inmitten seiner Feinde als zu ihm gehörend zu bekennen.

Es ist die Verleugnung Petri, die zur Darstellung kommt und zwar in einem Momente kurz vor dem: „Ich kenne den Menschen nicht."

Was dieses Wort bedingt, kommt im Bilde zum

---

[1]) Dieser kleinfigurigen Szene setzt zweifellos die Kenntnis von Tintorettos: Christus vor Pilatus in der Scuola di S. Rocco zu Venedig voraus, wo sich dieselbe mimische und optische Rechnung findet (letztere nur umgekehrt, indem Christus hell vor dunklerem Grunde erscheint).

Ausdruck: Die bedrängte Situation Petri, die ihm gefährlich werden kann, wird er erkannt und die Erinnerung an Christus, bei der aber dessen momentan recht aussichtslose Lage überwiegt[1]).

Im Jahre 1656 auf einem Gemälde in der Eremitage in Petersburg behandelt Rembrandt dasselbe Thema, nun aber als rein psychologische Darstellung mit Verzicht auf den bestimmten Schauplatz und auf alles überflüssige Beiwerk.

Wie Gespenster tauchen vier lebensgroße Figuren aus dem Dunkel unbestimmter Räumlichkeit auf. Auf genaue Auskunft ihrer körperlichen Existenz, die soweit in Erscheinung tritt, als sie für mimische Betätigung in Frage kommt, ist verzichtet.

Petrus, en face, in einen weißen Mantel ganz eingehüllt, so daß nur das bärtige Gesicht und die linke Hand sichtbar werden, füllt die ganze rechte Seite des Bildes.

Sein Gesicht und seine rechte Körperhälfte werden von links her erhellt. Eine Magd ist hinter ihm hervorgetreten und leuchtet ihm mit einer Kerze, deren Schein sie mit dem rechten Arm und der rechten Hand nach vorn zu abblendet, ins Gesicht.

---

[1]) Der Bildwert dieser Zeichnung geht über die Behandlung dieser einzelnen Stelle innerer Spannung weit hinaus und zwar als malerische Erscheinung der Kontraste im Helldunkel, durch die das Problem der Zusammenfassung zweier getrennter Räumlichkeiten in vollendeter Weise gelöst wird.

Gegen den hellen Raum des Hintergrundes erscheinen als Schattenflächen die großen Säulen und leiten in den Vordergrund über, der wiederum ein eigenes schwächeres Lichtzentrum aufzuweisen hat, das ebenfalls nach vorn zu durch Schattensilhouetten abgegrenzt wird.

Derselbe Vollzug der Kontraste: dunkel — hell ergibt sich von den Vordergrundfiguren in Diagonalrichtung, wobei auf der rechten lichtschwächeren Seite des Bildes außer zwei Säulen noch Figurensilhouetten gegen die helle Hinterbühne gesetzt sind.

Ihr im Schatten liegendes, ihm zugewendetes Profil, sowie der Schattenarm und die als Silhouette wirkenden Finger der rechten Hand, die auf ihn zeigen, zugleich aber zu drohen scheinen, legen auch hier das Hauptgewicht auf die innere Bedeutung ihrer Bewegung, mit der anscheinend auch die spöttische Miene eines links im Vordergrunde sitzenden Kriegers zusammenhängt, der eben eine Flasche zum Munde führt und dabei ebenfalls zu Petrus aufschaut.

Ein behelmter Kopf, links im Dunkel sichtbar, füllt die obere linke Ecke des Bildes und unterstützt durch seine Profilstellung als Grundbaß die Ausdrucksbewegungen der beiden anderen Figuren.

Petrus reagiert mit einer kurzen Linksdrehung des Kopfes und einem Hochziehen der Stirn. Er schaut dem links sitzenden Krieger direkt ins Gesicht. Seine linke Hand, die Handfläche nach innen gekehrt, zeigt mit dem Daumen nach dem Hintergrunde rechts, wo kleine Figuren sichtbar werden. Sein Mund bleibt geschlossen.

In diesem Mienenspiele und dem gleichgültigen Hindeuten mit dem Daumen liegt ein Aufnehmen und Weiterleiten der auf ihn eindringenden Bewegung von links.

„Meint Ihr das dort?“ könnte seine Pantomime etwa ausdrücken.

Die Figurengruppe, auf die er dabei deutet, ist keine selbständige Szene, räumlich klar getrennt, wie auf der eben besprochenen Zeichnung, sondern einzelne Gestalten, die schemenhaft, wie Visionen, unter sich zusammenhangslos, aus dem Dunkel auftauchen. Christus in halber Figur erscheint am größesten, auf seinem Gesichte liegt ein Lichtreflex, der ihn auch hier, diesmal durch die Aufhellung vor dunklem Grunde in malerische Verbindung mit dem Vordergrunde bringt. Christus sowohl, wie zwei neben ihm sichtbare Köpfe schauen nach der Szene vorn. Petrus zeigt nach

diesen Figuren, ohne sie zu sehen. Sie spielen also in seinen Gedanken eben eine Rolle; sie sind diese Gedanken selbst, die Erinnerung an Christus, die, durch die Magd wachgerufen, in sinnlicher Gestalt als Gegengewicht des Einflusses der Menschen vorn auftritt. Die Figurenerscheinung rechts bildet das hintere Ende einer Diagonale, deren Anfang der Krieger links ist. Petrus steht in der Mitte zwischen beiden.

Zwei Mächte wirken im gegebenen Momente auf ihn ein. Wir wissen nicht, welche siegen wird; aber wir können ahnen, daß die für die sinnliche Anschauung stärkere auch psychisch den Ausschlag geben wird[1]).

---

[1]) Das Berliner Bild a. d. J. 1628 bei K. v. d. Heydt, das denselben Gegenstand darstellen soll und oft die Frage aufwerfen machte, wer von den Figuren eigentlich Petrus sei, ist offenbar nur noch ein Fragment.

Es stellt eine Gruppe von Kriegern dar. Zwei sitzen links an einem Feuer, das selbst nicht im Bilde enthalten und weiter links zu denken ist. Der eine sitzt vorn in verlorenem Profil, als Schattensilhouette das Licht abblendend; der andere ist von vorn gesehen und hell beleuchtet. Er wendet seinen Kopf nach rechts und blickt zu einem dort in scharfem Profil stehenden dritten Krieger. Dieser hat den rechten Fuß auf eine höher liegende Stufe aufgestellt, stützt sich mit der rechten Hand auf das Knie und schaut, die linke Hand nachlässig in die Hüfte gelegt, nach links. Er ist die Hauptfigur. Auch noch ein vierter, etwas tiefer und weiter zurückstehender Mann blickt zu ihm auf.

Diese mimische Bewegung, ebenso wie die des sitzenden, findet aber in dieser Hauptfigur keinen Ruhepunkt, sondern wird durch die mimische Kraft ihres Profils gesammelt nach links zurückgeworfen, ebenso wie das von dort kommende Licht sich an seiner Eisenrüstung bricht.

So drängt alles im Bilde nach links; auch der als Höhepunkt rechts wirkende Mann verlangt ein Gegengewicht auf der anderen Seite, einen Ausgleich. Aber weder das Letztere, noch irgend eine Konzentrationsstelle ist vorhanden.

So kommen wir zu dem Schlusse, daß das Bild nur den rechten Teil einer größeren Komposition bildet, daß gerade die

DIE PROBLEMDARSTELLUNG

Zur Problemdarstellung wird das Bild, wenn auch der Maler sich nicht mehr mit der psychologischen Motivierung begnügt, sondern aus all den inneren Beziehungen die Synthese zieht, um ihren Hinüber- und Herüberschwanken in den großen Menschheitsproblemen die letzte Lösung zu geben. Ein Beispiel finden wir in einer Zeichnung Rembrandts im Berliner Kupferstichkabinett (K. H. 16, Reprod. Lpm. H d G. 60) mit der Darstellung des Opfers Kains und Abels.

Die Zeichnung hat Breitformat.

In einer flachen Landschaft mit tiefliegendem weiten Horizonte sind von dem Vordergrunde links beginnend in Diagonalrichtung zwei Opferaltäre aufgebaut, hinter denen die zugehörigen Figuren in nur 1/4 Größe der Bildhöhe knien. Der Hirt Abel hat sich bei dem vorderen, niedrigeren Altare auf beide Knie niedergelassen und hält die erhobenen Hände gefaltet. Er befindet sich im Gebete und wird hell beleuchtet von dem Opferfeuer seines Altares, auf dem ein Tier verbrennt. Der Rauch steigt kerzengerade in die Luft und verbindet sich oben mit den Wolken, in denen ein bärtiger Greis erscheint, der mit der rechten Hand den Rauch sich wohlgefällig zufächelt. Das ist Jehovah, der Abels Opfer gnädig aufnimmt. Sein linker Arm dagegen ist abweisend nach dem zweiten, höher gebauten Altar hin ausgestreckt. Auch dort brennt ein Feuer. Die Flammen verzehren Feldfrüchte, aber der Rauch steigt nicht empor, sondern schlägt sich zum Boden nieder und umhüllt den hinter dem Altare

---

Hauptszene, Petrus und die Magd, sich auf der linken, fehlenden Hälfte befunden haben muß, ähnlich wie auf der oben besprochenen Zeichnung. Aus ihr läßt sich leicht eine ähnliche Gruppe lagernder Kriegsknechte herausschneiden, wodurch auch die Zeichnung zu einem Beweismittel obiger Behauptung wird.

knienden Kain mit dickem Qualme. Kain ballt die rechte Faust und blickt drohend zu Abel hinüber.

Das wäre ein dramatischer Auftritt, der sich zwischen den beiden Brüdern abspielen könnte und dessen äußere Ursachen in dem Gelingen und Nichtgelingen der Opfer lägen. Aber die Erscheinung sowohl, wie die weite, das Auge über die einzelnen Figuren hinausdrängende Landschaft, die rechts ins Unendliche zu gehen scheint, rücken das Geschehen unter höhere Gesichtspunkte.

Der Kontrast zwischen den Persönlichkeiten der Brüder wie ihrer Tätigkeit ist der nachhaltigste Eindruck, den die Szene auf den Betrachter macht, und dieser bringt deshalb auch diesen Kontrast vor allem in Verbindung mit dem verschiedenen Ausfall der Opfer und der drastisch gegebenen übernatürlichen Ursache.

Abel ist der körperlich Schwächere, der auch im Gesichtsausdruck weniger Energische von beiden. Seine Tätigkeit ist die offenbar müheloseste, er betet, und auch der niedrige Altar läßt auf keinerlei vorhergegangene Mühen schließen; er fügte sich wohl leicht.

Ganz anders Kain. Er ist eine muskulöse Erscheinung und befindet sich in einer Stellung, die geschickt ist zum Arbeiten, Schaffen. Auch er kniet, aber nur auf dem rechten Knie; den linken Fuß hat er aufgestellt. Seine Hände sind frei; die eine ruht auf dem linken Knie, die rechte, Tätigkeit gewohnte, ballt sich um so leichter zur Faust.

Neben ihm steht noch der Korb, in dem er die Feldfrüchte, den Ertrag schwerer Arbeit des Ackermannes, herbeibrachte, um sie auf den Altar zu legen, den er mit stärkerer Hand höher aufbaute als der Bruder den seinigen. Kains Gesicht trägt einen scharfen, energischen Ausdruck.

Aber trotz alledem liegt drüben auf der mühelosen Tätigkeit der Erfolg; das Resultat harter, zielbewußter

Arbeit, kraftvollen Schaffens wird zuschanden. Der Betende drüben ist hell beleuchtet von dem Feuer seines Opfers, das gelang; dem andern nimmt der Rauch den Atem, verdeckt ihm den freien Blick in die Welt.

Und das alles, weil jene abweisende Hand in den Wolken nun gerade ihm galt.

So kommt im Bilde durch diesen Gegensatz und seine Verbindung mit dem Geschehen das Problem zur sinnlichen Verkörperung, das zum ersten Male in der Weltgeschichte auftauchte, als dem lieben Gott das Opfer Abels besser gefiel, als das Kains — das Problem der Ungleichheit der Menschen, der Auserwählten hier, der von ewigem Mißgeschick Verfolgten dort.

Leicht fällt den Sonnenkindern die fertige Frucht in den Schoß, um die sich die andern vergeblich in harter Arbeit mühten.

Aber die geballte Faust Kains und sein finsterer, haßerfüllter Blick künden die Gefahr, die den Erfolgreichen droht. Hinter ihrem Rücken gärt der Neid und der Haß der vom Glück Verstoßenen.

Shakespeare pflegt wohl solche Probleme aufzustellen; mit ihm begegnet sich in diesem Bilde Rembrandt in gleichem, künstlerischem Wollen[1]).

---

[1]) Der poetischen Qualität der Zeichnung nicht gleichwertig ist ihr Bildwert. Aber auch der ist beachtenswert genug.

Die beiden Figuren bilden mit Kains Altar, der etwa in der Mitte des Bildes steht, eine Gruppe. So kommt Abel in plastischen Zusammenhang mit dem Altare Kains, während sein Altar, mit dem er mimisch in Verbindung steht, sich außerhalb der Gruppe befindet.

Auch hat das starke Überwiegen der linken Seite, wo der Rauch aufsteigt und die Figur Gottes als handelnde Person erscheint, kein Gegengewicht, das umsomehr erforderlich wäre, als die Mitte durch den Altar Kains betont ist. So kommt die Komposition ins Wanken.

Ferner verträgt sich nicht die vergeistigte Form der Er-

DIE MOMENTE NACH DEM HÖHEPUNKTE

Die Hauptwirkung der Momente jenseits des Höhepunktes liegt naturgemäß in der Beruhigung. Das zum-Ende-Eilen der Handlung, die den Höhepunkt überschritten hat, erzeugt keine Spannung mehr, und so kann auch die Fruchtbarkeit nur noch eintreten als retrospektive Eigenschaft des Momentes, die davon abhängt, ob und welche Spuren der Höhepunkt hinterließ.

Zu dieser retrospektiven Tätigkeit gesellt sich leicht die Reflexion über das Geschehene.

Die Eigenwirkung aber, nun durch die Ruhelage der Situation bedingt, macht das Bild entweder durch das Entstehen der Stimmung zur lyrischen Darstellung oder zum Genrebild, wenn das zugrunde liegende Geschehen nicht mehr klar genug zum Ausdruck kommt.

Ein Gemälde des Jahres 1650 bei Jules Porgès in Paris behandelt das Gleichnis von dem barmherzigen Samariter.

Der Maler wählt für die Darstellung den Moment, wie der Samariter die Wunden des von Mördern überfallenen, hilflosen Mannes verbindet, einen Moment aus dem Stadium des Geschehens, da sich alles Wichtige bereits abgespielt hat. Aus der Situation aber können wir noch ersehen, was sich vorher ereignete.

In einer felsigen, von Bäumen hier und dort dunkel beschatteten unwirtlichen Gegend liegt rechts im Vordergrunde ein Mann, der nur mit einem Hemd bekleidet aus vielen Wunden blutet. Das Fehlen seiner Kleidung läßt keinen Zweifel darüber, daß er überfallen, beraubt

---

scheinung Gottes mit ihrem drastisch-menschlichen, mimischen Ausdrucke.

Der Gedankenzusammenhang hat also über den Bildzusammenhang die Oberhand behalten zum Nachteil der eigensten Leistung des Malers.

und beim Widerstand verwundet und liegen gelassen wurde.

Der hilfreiche Fremde, der hinter dem Verwundeten kniet, ihm die Stirn bereits verband und eben dabei ist, auch die andern Wunden zu behandeln mit Balsam und Öl, dem Kasten entnommen, der neben ihm am Boden steht, — er kam wohl zufällig des Weges. Sein Pferd steht nicht weit entfernt an einem Baume angebunden.

Links an der Unglücksstelle führt ein Weg vorbei. Auf diesem Wege schreitet im Mittelgrunde vom Rücken sichtbar ein Mann in langem Kaftan mit turbanartiger Kopfbedeckung. Er liest in einem Buche, ist also wohl ein Schriftgelehrter.

Die perspektivische Verkleinerung der Figur sagt uns, daß er sich entfernt hat, daß er also vor kurzer Zeit an der Unglücksstätte vorübergegangen sein muß, ohne sich um den hilflos am Boden Liegenden zu bekümmern.

Durch die Gegenüberstellung und zugleich malerische Verbindung dieser zeitlich getrennten Vorgänge, dem Liebesdienste im Vordergrunde, das achtlose Vorbeigehen des Schriftgelehrten, kommt eine reflektierende Wirkung in das Bild.

Der Verwundete, dem der Samariter seine Hilfe zuteil werden läßt, wirkt als starker Lichtfang, motiviert durch das Stück hellen Himmels links. Als gleicher Lichtfang dient das aufgeschlagene Buch des Schriftgelehrten. Damit erhält hier, wie dort, die Tätigkeit einen Akzent, der Liebesdienst des Samariters und das eifrige Lesen des Schriftgelehrten, der darüber das Helfen vergaß.

Beide Lichtstellen kommen außer ihrer optischen Verbindung durch eine dritte mitten im Bilde auf dem in Verkürzung gegebenen Pferde, also an gleichgültiger Stelle, in ein symmetrisches Verhältnis, wodurch auch die beiden hervorgehobenen Tätigkeiten

für die poetische Anschauung einander gegenüber gestellt werden.

Die Reflexion des Beschauers bewertet sie beide, verallgemeinert sie wohl über den einzelnen Fall hinaus zum Pharisäertum, zur Selbstgerechtigkeit gegenüber der Nächstenliebe.

So schließt das Bild mit einer Frage an den Betrachter: Welches von beiden ist das nachahmenswerte[1])?

Das entspricht aber ganz dem Verfahren des Gleichnisses, einer poetischen Kunstform, die ebenfalls der Erzählung eines Vorganges die Nutzanwendung, eine ethische Belehrung anzuhängen pflegt, oft als Frage dem Betrachter die Antwort überlassend, wie z. B. im poetischen Stoffe unseres Bildes, dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter.

DIE DARSTELLUNG ÜBERIRDISCHER PERSONEN IM BILDE

Es hätte sich schon bei verschiedenen in anderem Zusammenhange besprochenen Darstellungsen Gelegenheit geboten, die Frage aufzuwerfen: Wie löst

---

[1]) Als Bild zeigt das Gemälde von 1650 eine eigentümlich antiquisierende Behandlung der Komposition.

Die Art, wie die Figuren flächenhaft im Raum sitzen, vor ebenso flächenhaft scharf umrissenen Versatzstücken und Prospekten, erinnert stark an die Kompositionsart eines Dirk Bouts und seiner Zeit.

Wir finden diesen Einfluß altniederländischer Kunst auch in einer Reihe anderer Gemälde derselben Zeit; vor allem in der Vision Daniels aus dem Jahre 1650 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Mit diesem Gemälde vergleiche man das Gemälde „Elias in der Wüste" v. Dirk Bouts. (Berlin) (Klass. Bildersch. 1250). Auch die Figurengruppen beider Bilder zeigen Verwandtschaft. Diesen Hinweis, der den abweichenden Charakter des Berliner Gemäldes in seiner Eigenart erklärt, verdanke ich Herrn Geh. Rat Schmarsow in Leipzig.

Rembrandt die aus biblischen Erzählungen häufig erwachsende Aufgabe, überirdische Personen im Bilde darzustellen, oft gar neben wirklichen.

Wir wollen diese Frage jetzt im Zusammenhange untersuchen.

Den theoretischen Erörterungen in der Einleitung zu folgen, finden wir auch bei ihm oftmals ein adäquates Nebeneinander, wobei die überirdischen Figuren durch Idealisierung, Engel durch Flügel ausgezeichnet werden. So der Engel Raphael in den Darstellungen aus der Tobiasgeschichte.

Sogar die Unterscheidung durch Körpergröße finden wir noch auf einer Zeichnung in Dresden (Sammlung Friedrich August II., K. H. 298, Repr. Lpm. 47), die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane darstellend, wo Christus, dort eigentlich noch nicht als überirdisches Wesen anzusprechen, die Häscher um doppelte Haupteslänge überragt, und der Eindruck entsteht, als bedürfe es nur einer energischen Bewegung, um den Haufen Zwerge von sich abzuwehren. Das ist psychische Steigerung des Wertes einer Einzelperson im Bewußtsein dieses christlichen Malers, nicht etwa Rückfall in antike Konvention oder Heroendarstellung.

Schon eher sachlich motiviert ist die übermenschliche Größe Gott Vaters mit den beiden Engeln, die dem Abraham erscheinen, auf einer Zeichnung der Albertina (K. H. 1395, Repr. Sch. & M. 342). Sie wird dadurch ertäuscht, daß die in einer Landschaft links im Mittelgrunde stehende Gruppe in hellstem Licht gegeben durch einen dunklen Vordergrund künstlich zurückgeschoben erscheint, während ein rechts räumlich zurückliegender großer Baum und ein Häuserkomplex, in entsprechend verjüngtem Maßstabe, durch Aufhellung für das Auge vorgerückt werden, so daß sie fast in der gleichen Ebene wie die drei Figuren zu stehen kommen.

Dadurch wird der wahre Größenunterschied zwischen den drei Personen und dem zurückliegenden Baume samt den Häusern für den Augenschein aufgehoben, und wir messen die Figuren unwillkürlich an dem scheinbar gleich großen Baume und architektonischen Bestandteilen. Abraham wird durch seine Stellung in völliger Proskynese in seiner Körpergröße herabgedrückt und außerdem durch dunkle Behandlung in den Raum zurückgeschoben.

Das Licht, das die himmlischen Figuren bestrahlt, oder aber durch ihr Selbstleuchten entsteht, ist dann eine dritte Möglichkeit der Unterscheidung.[1]) Als Beispiele gibt es zahlreiche Darstellungen aus der Geschichte Christi.

Für die Unterscheidung durch Helldunkel-Kontraste ist sehr lehrreich eine Reihe von Gemälden, die Szene darstellend, wie Christus von den Emmausjüngern am Brotbrechen erkannt wird.

Auf dem Gemälde in Paris (Madame Jacquemart, des Jahres 1629) ist diese Szene zu einem übernatürlichen Ereignis von starker, dynamischer Wirkung gemacht.

Christus sitzt in einem dunklen Innenraume rechts an einem Tische, das scharfe Profil des etwas zurückgelegten Kopfes nach links gekehrt.

Durch eine starke Lichtquelle, die die hinter ihm befindliche Wand hell erleuchtet, ihn selbst aber als Schattensilhouette hervorspringen läßt, macht seine Figur den Eindruck des übermenschlich Großen, Gewaltigen, Gespensterhaften. Sie wird zu einem starken dynamischen Faktor des Bildes, dessen Wirkung bei den Jüngern in Erscheinung tritt.

[1]) Es ist wichtig, daß sich bei Rembrandt beide Mittel der Beleuchtung finden, die eigentlich eine verschiedene Gesinnung voraussetzen. Das eine, die Bestrahlung der Figur, gehört dem Realisten, das andere aber, das Selbstleuchten der Figur, dem Idealisten.

Der hinter dem Tische sitzende, von dem Licht beleuchtet, starrt ihn mit weit aufgerissenen Augen entsetzt an; der andere Jünger ist, wie der hinter ihm liegende umgeworfene Stuhl zeigt, heftig aufgesprungen, um sich auf die Knie zu werfen[1]).

Ein Gemälde des Jahres 1648 im Louvre überträgt den Vorgang ins rein Menschliche.

In einem hohen Innenraume, hell genug, uns noch die Wandgliederung, eine Nische zwischen hohen Pilastern, rechts eine Tür, erkennen zu lassen, sitzt Christus en face hinter einem fast in der Mitte stehenden, gedeckten Tische. Rechts und links von ihm sitzen die beiden Jünger. Ein Knabe tritt von rechts hinzu und will eben eine Platte mit Speisen auf den Tisch stellen.

Christus, als einfacher Mann mit derben Zügen gegeben, der eben das Brot bricht, wird auch hier erhellt, aber auf ganz natürliche Weise durch das als Lichtreflektor dienende weiße Tischtuch.

Der links sitzende Jünger, im verlorenen Profil sichtbar, schlägt eben die Hände zusammen —, er erkennt den Herrn. Der Jünger rechts, ein bärtiger Greis, rückt mit dem Stuhle zurück; den linken Unterarm hat er auf die Stuhllehne gestützt, die Hand des ausgestreckten rechten ruht auf dem Tische. Er schaut den Fremden mit forschenden Blicken an. Im nächsten Augenblicke wird auch er verstehen, daß „Er" es war, den sie zu Gaste baten.

Ein Gemälde in Kopenhagen aus demselben Jahre bringt in das Bild wieder das hinein, was im Louvrebilde fehlte, das Transzendentale. Die Anordnung der

---

[1]) Das Lichtspiel des gegen das Helle gesetzten Dunkels wiederholt sich in der als Silhouette vor dem Herdfeuer erscheinenden Köchin im Hintergrunde links, wodurch eine gewisse realistische Gegenwirkung gegen den übernatürlichen Eindruck erreicht wird.

Figuren bleibt dieselbe wie auf dem Louvrebilde, aber der Raum wird verdunkelt, der derbe Gesichtsausdruck Christi wird idealisiert. An Stelle der Beleuchtung durch das weiße Tischtuch tritt eine stärkere Lichtquelle, durch das Licht einer Magd erzeugt, die zu dem Speisen auftragenden Knaben hinzugekommen ist.

Dieses Licht wird durch den rechts sitzenden Jünger nach vorn abgeblendet und kann voll auf den Fremden fallen. Damit wird ein Kontrast erreicht, der die Figur Christi von den übrigen unterscheidet. Das Bild hat den Mangel, daß durch das Hellaufleuchten der Figuren der Diener ein Lichtakzent im Bilde geschaffen wird, der stärker ist, als die Beleuchtung der Hauptstelle.

Diesen Mangel beseitigt die reifste Darstellung der Szene aus dem Jahre 1661 im Louvre.

Die Figuren sitzen in gleicher Gruppierung und in gleicher Haltung in einem Innenraume mit einem links sich befindenden Fenster, dessen beide Flügel weit geöffnet sind. Trauliches Dunkel herrscht in dem Raume. Durch das Fenster dringt noch ein letzter Tagesschimmer herein, erhellt den Rücken des am Fenster sitzenden Jüngers und beleuchtet voll den Gast, der eben das Brot bricht.

Was durch die künstliche, etwas brutale, an frühere Jahre erinnernde Lichtquelle des Kopenhagener Bildes nicht völlig erreicht wurde, die Vergeistigung der Figur Christi, ergibt sich hier in voller Harmonie mit dem Ganzen. In dem abendlichen Dunkel des Raumes bedarf es nur des launischen Spieles von Lichtreflexen, um aus den gewöhnlichsten Dingen Wunder zu machen.

Zu solch einem Wunder wird auch der seltsame Gast, den die Jünger erstaunt anschauen.

In den nächsten Augenblicken kann er zerfließen zu nichts, wenn Licht hereingetragen wird, oder wenn

die Männer zum klaren Bewußtsein dessen gekommen sind, was sie zu sehen glaubten[1]).

Eine ähnliche Lösung zeigt eine Zeichnung im Brit. Museum in London mit der Darstellung der Erscheinung Gottes mit den drei Engeln vor Abraham (K. H. 863, Reprod. Kl. II, 44).

Die Szene spielt in einem, von großen, alten Bäumen beschatteten Hain. Es herrscht schon die Stunde, wo alles ineinander fließt, sich zu einem Ganzen zusammenwebt, immer dichter. Ein großer, dichtbelaubter Baum tritt eben noch als Formenmasse hervor. Seine Zweige ragen links und rechts weit in das Bild hinein. Die ganze linke Seite legt er in Dunkel. Nur oben links schaut noch ein Stück hellen Himmels hervor, auch rechts wird Himmel sichtbar, aber nicht als Kontrast, mehr verwebt mit dem Blättergewirr der Bäume.

In dieser Umgebung liegt Abraham in Proskynese links unter dem Baume, hinter dessen Stamme Sarah hervorschaut, beide nur als Schattenmassen wirkend. Rechts von ihm aber, in hellem Lichte, durch den hellen Himmel links oben motiviert, steht Gott-Vater, ein bärtiger, orientalisch gekleideter Greis mit zwei Engeln. Sind sie wirklich? oder sind es Truggestalten, die überhitzte Phantasie des am Boden Liegenden selbst sich schuf aus zufälligen Lichterscheinungen?

Der Ort ist wie geschaffen, an das Weben von Geistern zu glauben, und wenn sie nun gar selbst erscheinen, körperlich, so dünkt uns das nichts unbegreif-

---

[1]) Hinter dem Jünger rechts wird noch der Oberkörper einer Figur sichtbar ohne aktive Bedeutung für das Bild.

Sie entstand sicher an dieser Stelle durch das Gefühl einer Lücke, als die beiden Genrefiguren der Diener entfernt waren.

Die leere Stelle machte sich umso empfindlicher geltend, als das Fenster links ein Gegengewicht rechts forderte. Als solches fungiert auch der helle Lichtstreif an der rechten Seitenwand, der auf ein zweites Fenster, oder auf eine Tür hindeutet.

liches, denn es lag lange schon vorbereitet in der Stimmung. —

So findet eine Subjektivierung der Erscheinung statt, zugleich aber und zwar da Abraham als Persönlichkeit keine Rolle spielt, vorwiegend auch eine weitere Motivierung aus der hierzu besonders gestimmten landschaftlichen Umgebung heraus. Es tritt hier der Fall der „poetischen Landschaft" ein, den wir in der Einleitung (S. 10) erörterten.

Schwieriger gestaltet sich das Problem, sobald diese überirdischen Figuren als schwebende Körper, also in der vierten Dimension dargestellt werden sollen.

Da helfen zunächst Flügel. Auch Rembrandt wendet sie an, aber nicht als bloße Zeichen, die für die poetische Phantasie das Schweben motivieren, sondern als Glieder, über deren plastische Eigenschaften, wie über ihre Bewegungsmöglichkeit er sich genau Rechenschaft gibt, um sie schließlich für die letzte Lösung, die er für die Darstellung des Schwebens findet, ganz außer Rechnung zu lassen.

Eine Reihe Zeichnungen gibt uns zusammen mit zwei fest datierten Gemälden, um die sie sich gruppieren, dem Louvrebild des Jahres 1637, das Verschwinden des Engels vor der Familie des Tobias darstellend, und dem Opfer Manoahs in Dresden a. d. J. 1641, ein ziemlich sicheres Bild von dem Fortschritt, der in den Lösungen dieser Aufgabe erreicht wird.

Ein plastisches Problem ist es auch für Rembrandt zunächst.

Auf einer Federzeichnung im Besitze Blancs, das Opfer Manoahs darstellend (Repr. in Blanc: L'œuvre de Rembrandt, Paris 1873, pag. 76), knien links neben einem Altare Manoah und sein Weib; gerade über ihren Häuptern links von den Rauchwolken des Altars schwebt, von vorn gesehen, der völlig nackte Engel. Er macht eine Art Schreitbewegung auf einer unsicht-

baren Basis und scheint vielmehr anzukommen, als zu entfliehen.

Links hinter dem nach vorn ausgestreckten, verkürzten rechten Arme ist ein großer Flügel von 3/4 Länge des Körpers sichtbar; der entsprechende Flügel rechts ist hinter dem Rauch des Opferfeuers verborgen.

Die einzige Verbindung mit der Gruppe ist durch das Hinsinken Manoahs nach der linken Seite und die nach dem Engel zu abwehrende Handbewegung hergestellt, in der bereits die elementare Wirkung des Entfliegens auf die Menschen anklingt. Das Schweben aber bleibt unmotiviert.

Einen Schritt weiter führt uns eine Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin (Reprod. Lpm. 22; K. H. 31).

Manoah und sein Weib sind nach rechts gerückt. In dem aufsteigenden Rauche eines links am Boden brennenden Feuers entfliegt der Engel. Rembrandt versucht diesmal sich völlige Rechenschaft zu geben über die körperliche Möglichkeit dieser Bewegung.

Die Hauptrichtungsachse des Engels ist die Diagonale von rechts unten nach oben links. Das linke Bein ist angezogen, das rechte gestreckt wie nach einem Abstoßen. Die weit ausgespannten, schräg liegenden Flügel drücken durch ihren Schlag den Rauch hernieder, so daß eine Horizontale entsteht, die mit der durch das Aufsteigen gegebenen Vertikale das Kräftepaar darstellt, aus dem sich die Diagonalbewegungsrichtung als Resultante ergibt. Außerdem legt sich der Rauch durch dieses Herniederpressen in Spiralwindung um die Figur und wird nun, als Spirallinie in der Figur selbst seine Ergänzung findend, zum Bewegungsfaktor, durch den der Engel im schwirrenden Fluge zu entschweben scheint.

Diese körperliche, physikalische Wirkung des Vorganges, die im Rauche sichtbar wird, zeigt sich folge-

richtig auch in der Haltung der beiden Alten, die vor dem starken Luftdruck zurückweichen und die Hände erschrocken zur Abwehr erheben.

Manoah kniet en face; mit dem Oberkörper weicht er der Bewegung nach rechts aus, mit dem Kopfe folgt er der Erscheinung nach links. Eine ähnliche Drehung zeigt in ihrem Zurückweichen die hinter ihm stehende Frau.

Durch diese eigenartige Drehung ist ein Anpassen an die Spiralbewegung links erreicht, die die beiden Seiten des Bildes durch das Zusammenstimmen der Bewegungszüge zu einem in sich einheitlichen Ganzen verschmilzt.

Auch das Gemälde im Louvre a. d. J. 1637, das Entfliegen des Engels Raphael vor der Familie des Tobias darstellend, gibt den Vorgang mit starker, äußerer Wirkung.

Das Bild zeigt Hochformat.

Links vor der Tür eines Hauses befindet sich die Familie des Tobias, vier Personen; rechts oben in Wolken und Licht entschwebt der Engel in Diagonalrichtung nach rechts.

Er ist vom Rücken gesehen und als Körper in voller plastischer Schönheit wiedergegeben. Zwei armlange Schwingen sind in ihrer ganzen Größe horizontal ausgebreitet. Die Kraft ihrer Bewegung wird sichtbar in den dunklen, rauchartig aufsteigenden Wolken, die sich unter den Flügelschlägen nach rechts und links zerteilen und helles Licht hereinbrechen lassen.

Auch die Arm- und Beinbewegung entspricht durchaus körperlicher Rechnung. Das linke Bein ist noch gestreckt, das rechte eingezogen, also umgekehrt als auf der vorigen Zeichnung; die Arme breiten sich aus und unterstützen die Flügelbewegung, die sie dadurch glaubhafter erscheinen lassen. Das Gewand und das Lockenhaar flattern im Winde und veranschau-

lichen den Druck der durch die Bewegung des festen Körpers verdrängten Luft[1]).

Die körperliche Wirkung des Auffliegens auf die Menschenkinder macht sich am meisten bei den Figuren geltend, die dem Engel am nächsten stehen. Die alte Frau rechts in der Tür wendet sich erschrocken ab; der Stock, auf den sie sich stützte, entfällt ihren Händen. Auch der junge, weiter vorn am Boden knieende Tobias zeigt im Zurückweichen seines Oberkörpers und seinen abwehrenden Gesten den starken Luftdruck. Der Hund auf der Schwelle des Hauses, der gerade in der Diagonalachse des aufsteigenden Engels steht, kauert sich ängstlich zusammen.

Die beiden anderen Figuren aber, die sich in hellem Lichte befinden, lassen mehr die Wirkung eines Wunders als eines elementaren Ereignisses erkennen.

Die junge Frau links in der Tür hält die Hände gefaltet und schaut in ehrfürchtigem Erstaunen, das sich bald in Anbetung auslösen wird, der Erscheinung nach. Der alte Tobias kniet bereits, vornüber gesunken und berührt mit den gefalteten Händen den Boden.

Mit diesen nunmehr inneren Beziehungen zwischen den Menschen und dem Engel geht zusammen die Lichtrechnung. Der aus den dunklen Wolken hervorbrechende helle Schein läßt den Engel mit seinen Flügeln in schillerndem Farbenspiel erglänzen, durch-

---

[1]) Der Engel entspricht also in seiner Bewegung ganz dem Engel der Zeichnung in Berlin (S. 177); als Reminiszens an die Verbindung des Engels mit dem Rauch, die bei dem Tobiasstoffe nicht möglich war, kann sehr wohl die dunkele Wolkenmasse gelten, die wie dicker Qualm den Engel umgibt. Die Zeichnung gehört also in die Nähe des Jahres 1637, ist mit Wahrscheinlichkeit sogar vor 1637 anzusetzen, da sie die Vorliebe für heftige Bewegungen (30er Jahre) zeigt, die im Louvrebild schon anfangen sich zu beruhigen.

leuchtet ihn fast und rückt ihn so trotz seiner Körperlichkeit in überirdische Sphären.

Auch bei den Menschen, die es umfließt, wirkt dieses überirdische Licht einen Abglanz höheren Seins — die Ahnung des Wunders.

Damit tritt ein neuer Faktor in das Bild, das poetische Licht, ein „Lichtschummer" voller Zauberkraft, dem auch die letzte Lösung des Flugproblems vorbehalten bleibt.

Eine ganz andere, für Rembrandt merkwürdige Lösung derselben Aufgabe zeigt die Darstellung des Opfers Manoahs auf einer Zeichnung in oben abgerundetem Hochformat der Sammlung P. Mathey (Paris) (K. H. 791, Reprod. HdG. 29).

Der Vorgang spielt sich auf einer durch Architekturprospekt und durch Architekturkulissen gebildeten Bühne ab.

Eine Kuppel im Hintergrunde betont die durch das Format ohnehin schon hervorgehobene Mittelvertikale und zwingt so die ganze Komposition unter ein Gesetz, das Symmetrie und Unterordnung unter einen Höhepunkt, eben die Kuppel, fordert.

Eine Gebäudereihe in perspektivischer Flucht bildet die rechts abschließenden Kulissen.

Ganz im Zusammenhang damit knien im Vordergrunde rechts von der Mittelsenkrechten in etwa 1/4 Höhe des Blattes Manoah und sein Weib: die Frau rechts im Profil, betend, wenig vornüber gebeugt, etwas zurück links von ihr en face, aber mit einer Senkung des Oberkörpers nach links Manoah, ebenfalls im Gebet. Im Mittelgrunde schaut sich eine Figur, die eben in das erste der Gebäude hineingeht, nach den Betenden um.

Die linke Hälfte des Bildes, wo wir ein entsprechendes Gegenstück zur Architektur rechts suchen, wird vom Opferfeuer und von dem Engel ausgefüllt, der in völliger Abhängigkeit von der Kuppel im zweiten

Drittel des Bildes schwebt. Seine Vorderseite ist nach der Mittelachse des Hintergrundes zu gewendet, so daß er im verlornen Profil sichtbar wird. Der rechte, hochgestreckte Arm bildet eine Fortsetzung der Bogenlinie der Kuppelwölbung, an der er zu hängen scheint. Die Beine sind ohne aktive Bewegung, ebenso wie die Flügel.

So macht die Figur den Eindruck eines starren, fest gebannten, architektonischen Gliedes.

Diese Kompositionsart weist auf italienische Künstler, etwa auf späte Venetianer aus der Umgebung Tintorettos, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Rembrandt in dieser Zeichnung ein solches italienisches Vorbild benutzte, wie das in andern Fällen ja oft nachzuweisen ist. Diese Vermutung wird bestärkt durch eine andere nahe verwandte Zeichnung, die als direkte Übersetzung der obigen Renaissancerechnung ins Barocke angesehen werden kann.

Die im Nationalmuseum zu Stockholm befindliche Zeichnung (K. H. 1546, Reprod. Lpm. 128) zeigt dasselbe oben abgerundete Hochformat. Die Renaissancebühne ist geschwunden. Der dort tiefliegende Prospekt ist in den Mittelgrund vorgerückt und schließt dort als massige, dunkle Wand die Szene ab. Eine dunkle, stark hervorgehobene Tür trägt der durch das Format geforderten Betonung der Mittelsenkrechten Rechnung, das über der Tür gelagerte Gesims aber scheint als gleich stark markierte Horizontale bereits ein Protest gegen den Zwang des Formates, das alles im Bilde in Abhängigkeit bringen möchte von einem Höhepunkt.

An Stelle der perspektivischen Seitenkulisse steht rechts ein Baum, dessen im Abenddämmer ineinander webendes Gezweig, dem abgerundeten Format folgend, in das Bild hineinragt und eine hellere Lichtstufe vor dem dunklen Grunde bildet.

In seinem Bereiche, fast als Zusammenfassung der

unbestimmten, verschwimmenden Formen in eine konkrete Gestalt, kniet die Frau Monoahs im Profil nach links in derselben Haltung wie auf dem vorigen Bilde.

Manoah, der von vorn gesehen in voller Proskynese vor der dunklen Tür liegt, gibt als Figur der Mittelvertikalen den entscheidenden Akzent. Er spielt für die Komposition dieselbe Rolle, wie im vorigen Bilde die Kuppel. Durch ihn wird die Symmetrie des Bildes noch einmal stark gefordert, und wie der Baum rechts aufsteigt und sich in dichtem Laubwerke verbreitet, so erheben sich links aus dem Opferfeuer graue Rauchwolken. In ihnen schwebt der Engel in körperlicher Gestalt wie auf der vorigen Zeichnung, nur nicht mehr in der dort durch die architektonische Rechnung erforderten Stellung in verlorenem Profil, sondern in einfacher Rückenansicht. Die Rauchwolken umgeben ihn in Spiralwindungen, die aber nicht die gleiche Kraft wie auf der Berliner Zeichnung (S. 104) besitzen, da sie außer Zusammenhang mit der körperlichen Bewegung stehen. Der Engel hängt unbeweglich. Die Hände hat er zum Segnen erhoben; die Flügel scheinen nur angeheftet. Als malerische Erscheinung ist er ein symmetrisches Gegenstück zu der Baumkrone rechts, und wie das Gewirr der Blätter im geheimnisvollen Abendlichte zu leben scheint, so wird auch die überirdische Gestalt dort oben in den Rauchwolken über den Häuptern der Menschen am ehesten erklärlich. Darin liegt der Keim einer psychologischen Motivierung, die nunmehr im Dresdener Manoahbilde (1641) ihre höchste Ausbildung findet und als letzte Lösung des Flugproblems anzusehen ist.

Das Dresdener Bild eliminiert zu gleicher Zeit die letzten Reste der Renaissancerechnung, die sich in der Herrschaft der Mittelsenkrechten geltend machten. Die starke Horizontale über der Tür wird zum oberen Bildabschluß.

Damit treten die Figuren, die jetzt $^2/_3$ der Bildhöhe

einnehmen, stark hervor, und die räumliche Umgebung sinkt zum bloßen Grund herab. Für den Baum rechts ist kein Platz mehr neben der Vollpersönlichkeit der in gleicher Haltung wie auf der Zeichnung knienden Frau. Ebenso ist die Tür im Hintergrunde geschwunden, und Manoah nimmt wieder die Haltung an, wie auf der Pariser Zeichnung (Mathey [S. 107]). Er ist von vorn gesehen, faltet die Hände und scheint tief im Gebet versunken. Neigte er sich auf der Zeichnung, auf der er rechts von der Mittelsenkrechten kniete, dem architektonischen Zwang der herrschenden Kuppel folgend mit dem Oberkörper nach links dem Opfer zu, so wird daraus jetzt umgekehrt ein Wegwenden des Oberkörpers vom Opfer, ein Ausweichen vor der Hitze, die dem Feuer entströmt.

Im Rauche entschwebt auch hier der Engel, nun aber nicht mehr körperlich, nur in Umrissen sichtbar.

Der scharfe, nüchterne Blick erkennt wohl in den nackten Beinen noch Flammen, in den parallelen Falten des hemdartigen Gewandes Rauchzüge. Erst weiter oben, wo das kontrollierbare Sehen aufhört, wo der Schein beginnt, bildet sich körperlicher Brust, Arme und ein Kopf, den ein Rosenkranz schmückt.

So wird die Erscheinung, um so mehr, wenn wir sie von den plastischen, greifbaren Gestalten am Boden aus betrachten, zu einem Scheingebilde, ähnlich wie unsere Phantasie in ziehenden Wolken, in den Schatten des Abends ausdrucksvolle Lebewesen zu sehen glaubt.

Flügel sind nicht mehr nötig, auch keine körperliche Rechenschaft über die Bewegung; denn was wir sehen, ist kein Körper mehr, sondern eine Rauchsäule, ein Nebelstreif, ein Lichtschein im Gewölk, eine Augenverblendung.

Denselben Wandel von der Wiedergabe als elementares Ereignis zum Psychologischen zeigen zwei Engelerscheinungen auf Wolken.

Für den ersten Fall gibt die Radierung B 44 ein gutes Beispiel, wo der Verkündigungsengel, der den Hirten die frohe Botschaft bringt, in den Wolken erscheint inmitten der himmlischen Heerscharen, voll Glanz, während die Wirkung auf Menschen und Tiere sich in einem wahren Entsetzen äußert, das nicht drastischer hätte dargestellt werden können.

Den zweiten Fall, die psychologische Auffassung, zeigt eine Zeichnung, die Verkündigung an Maria darstellend (Paris, W. Gay, Repr. Lpm. HdG. III, 51, K. H. 777).

Die Szene spielt in einem hohen, dämmerigen Innenraume, einer Art Diele mit einer Wendeltreppe links, die in obere Gemächer hinaufführt. Die Decke schneidet eine flache Bogenlinie ab, eine Bewegungslinie, die den Gedanken an die starre Decke als realen Raumabschluß aufhebt und den Raum in Regionen unbegrenzter Möglichkeiten erweitert.

Maria, nur $^1/_5$ der Bildhöhe einnehmend, kniet links vor einer Fensterkulisse im Profil nach rechts gewandt. Sie hält die Hände gefaltet und neigt den Kopf zur Erde. Hinter ihr steht ein Sessel, auf dem sie wohl eben noch saß, in den Büchern las, die beim Aufstehen zur Erde glitten, oder auch darüber hinweg träumte in das Dämmerlicht des Raumes hinein.

In einem Lichtstrahle, ihr gegenüber im zweiten Drittel der Raumhöhe über einem Kamin, erscheint der Engel, auf Wolken kniend. Er ist als volle körperliche Erscheinung gegeben, mit Flügeln ausgestattet, und hält die Hände segnend erhoben.

Für die psychologische Rechnung wird in diesem Falle entscheidend, daß der Engel gerade da erscheint, wo sich für das empfängliche Gemüt eine ganze Welt von Geheimnissen zusammenbraut. Die rauchgeschwärzte Wand, die dunkle Öffnung des Kamins, aus der vertraute Ammenmärchen sonst wohl Gespenster aus- und einfahren lassen, scheinen auch hier der rechte

Ort für das Gaukelspiel der eignen mit offenen Augen geträumten Träume einer ahnungsvollen Beterin.

Auch der Traum selbst findet bei Rembrandt eine analoge Darstellung.

Auf einer Zeichnung im Louvre in Paris (K. H. 591, Lpm. 155), die Vision Jakobs darstellend, liegt Jakob in der Mitte des Bildes in landschaftlicher Umgebung auf einem Steine schlafend, während links in der Höhe seines Kopfes zwei Engel auf ihn zukommen in voller körperlicher Schöne. Ihrer Körperlichkeit entspricht ihre Bewegung, ein behutsames Heranschleichen, als wären sie sich bewußt, daß ihr Schritt, daß eine laute Bewegung den Schläfer erwecken könnte.

Der Traum ist in diesem Falle zu voller Wirklichkeit geworden, die geträumten Engelgestalten sind als selbständige Wesen neben den Schlafenden getreten, und die Sichtbarmachung der inneren Gesichte führt nun die andere Schwierigkeit herauf: die Unterscheidung himmlischer und irdischer Personen, die auf demselben Boden wandeln. In diesem Falle hat er sich mit Flügeln an den Schultern und einer gewissen Veredlung (Jugendschönheit) geholfen.

Ein Gemälde des Jahres 1645 in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum), den Traum Josefs darstellend, zeigt den Engel als schemenhafte Lichterscheinung, die die rechte Hand auf die Schulter des Schlafenden legt, ohne ihn zu erwecken.

Eine Zeichnung im Brit. Museum in London (K. H. 870, Reprod. Kl. II, 41) findet die Lösung auf dem Wege, den wir schon einmal bei der Erscheinung Gottes vor Abraham im Hain Mamre (S. 102) kennen lernten, der uns in das Gebiet der „poetischen Landschaft" führte.

In einer anscheinend waldigen Gegend, auf die sich bereits das Dunkel der Nacht herabgesenkt hat, liegt neben der schwarzen Silhouette eines Baumstammes links Jakob schlafend am Boden. Seine Ge-

stalt ist ganz im Dunkel. Hinter ihm aber füllt sich die Luft mit Wolken und Licht; ein Zauberreich scheint sich aufzutuen, das im Engel, der segnend in der Mitte des Bildes steht, und in der Himmelsleiter mit den Engelsköpfchen, die aus den Wolken herausschauen, konkrete Gestalt gewinnt.

So erscheint der Traum als zauberhafter Spuk nächtlicher Waldeinsamkeit.

Die epische Darstellungsform

Die epische Darstellungsform wird sich in der entwickelten, von Anfang an mit der Bildeinheit rechnenden Kunst Rembrandts nicht in ihrer reinen Form finden, nämlich als ein für sukzessives Betrachten bestimmtes Nebeneinander zeitlich aufeinander folgender Momente.

Was wir bei ihm als epische Darstellung bezeichnen, ist zuerst eine Erweiterung des Bildes über den Moment hinaus. Ein Hauptgeschehen steht wohl noch als eigentlicher Gegenstand der Darstellung im Mittelpunkte des Bildes, von ihm aus spinnen sich aber Beziehungen an nach rechts und links, die auf suggestivem Wege im Beschauer das Vorher und Nachher entstehen lassen, oder es so geschickt mit dem Hauptgegenstand vereinigen, daß das eigentliche Nacheinander als in Simultanerscheinung mögliches Nebeneinander erscheint, dessen Auflösung auf künstlichem Wege für den Betrachter, ihm unbewußt, erreicht wird.

Entspringt diese Art epischer Darstellung dem Bedürfnis des Erzählenwollens, dem der einzige dramatische Moment nicht mehr genügt, so trägt eine zweite Art den Charakter einer Kunstform mit Selbstzweck, ohne Zusammenhang mit dem Verlauf eines poetischen Vorganges. Diese ist die Erweiterung des Augenblickes selbst, d. h. ein Auseinanderziehen, Auflösen des Momentes selbst, kein Darüber-Hinaus-Greifen mehr durch Hinzuziehen anderer Fakta.

In der Radierung B 30, der Vertreibung der Hagar, lernten wir ein Verfahren kennen, den dargestellten

dramatischen Moment zu motivieren durch außerhalb liegende Vorgänge, die mittels künstlicher Blickbahnen äußerlich und dadurch in der Vorstellung des Beschauers auch innerlich mit dem Hauptvorgange in Verbindung gebracht wurden.

Es bedarf nur einer stärkeren Betonung und größeren Selbständigkeit dieser außerhalb liegenden Vorgänge und das Hauptgeschehen wird zum Zwischenglied[1]) eines Verlaufes.

Dieser Fall tritt ein auf einer Radierung B 91, die Rückkehr des verlorenen Sohnes darstellend.

In der Mitte des Bildes auf der obersten Treppenstufe eines Hauses kurz vor der Tür nimmt ein reichgekleideter, ehrwürdiger Greis, der Herr des Hauses wohl, einen halbnackten, verhungerten Bettler in seine Arme auf. Die spontane Bewegung des alten Mannes, zu dem Knienden hindrängend, die Art, wie er jenen faßt, als müßte er ihn halten, um ihn ja nicht wieder zu verlieren, das ernste, mitfühlenden Schmerz ausdrückende Gesicht, — das alles läßt uns keinen Augenblick im Zweifel über das persönliche Verhältnis der beiden zueinander, so herzlich empfängt niemand einen fremden Bettler, so empfängt wohl nur der Vater den eigenen, etwa reuig zurückgekehrten, lang verlorenen Sohn.

Und wie ist dieser zurückgekehrt! Ein zerlumptes Tuch, um die Hüften gegürtet, ist seine einzige Bekleidung; die Rippen kann man an ihm zählen, so abgemagert ist er. Wirres, ungekämmtes Haar und ein struppiger Bart umrahmt ein ebenso verwildert aussehendes, durchfurchtes, verkommenes Gesicht. Er hat die Hände bittend erhoben, noch nicht den Blick. Wagt er es nicht? Dann scheint er voll Scham und

---

[1]) Natürlich ist neben diesem Fall (a B c) ebensogut das Verhältnis des Vorschlags (a c B) oder Nachschlags (B c a) möglich.

wohl voll Scheu, — er hat wohl an der entgegenkommenden Liebe der Menschen zweifeln gelernt.

Sein Wanderstab, neben ihm auf der Treppenstufe liegend, kündet von weiter Wanderschaft. Wie zufällig weist er nach dem Tore links im Rücken des Sohnes. Durch dieses ein Drittel des Bildes einnehmendes Tor, dessen Bogen gerade noch zu sehen ist, während der linke Pfosten fehlt, erblicken wir ansteigendes Terrain, auf der Höhe turmartige Gebäude, die durch grünes Buschwerk am Tore weit zurückgeschoben werden, — eine Landschaft, die, da das einzelne nur angedeutet ist, und besonders durch die fehlende Begrenzung links als das Weite wirkt, als das Draußen-in-der-Welt, aber doch voll menschlicher Kultur und Wohlstand.

Auf diesem Ausblicke, der eine starke Lichtstufe für das Bild bedeutet, ruht unser Auge, und Gedankenverbindungen, den zurückgekehrten Sohn betreffend, von dem unser Auge zu jenem Ruhepunkt geleitet wurde, spinnen sich an.

Dorther kam er, dort wurde er zu dem verkommenen Gesellen, als der er jetzt hier kniet. Widriges Geschick, Unglück, der harte Kampf ums Dasein richteten ihn so zugrunde, — aber auch eigene Schuld, denn keine Wüste, — ein blühendes Land, in dem sich Tausende nähren, liegt hinter ihm.

Der bibelkundige Betrachter sieht dann wohl hinter der hier gemalten Weite alle die Szenen auftauchen, die den mit vollen Kräften Hinausziehenden tiefer und tiefer sinken ließen[1]).

Wirkte dieser freie Ausblick als Anhängsel des

[1]) Eine frühere Kunstperiode (Memling z. B.) hätte wohl diesen Ausblick benutzt, um die ganze Vorgeschichte des Sohnes in kleinfigurigen Szenen darzustellen, falls sie die Landschaft als Anhängsel des Sohnes nahm.

Sohnes, so verkörpert die rechte Seite, das Haus, die Machtsphäre des Vaters.

Aus einem Fenster über der Gruppe schaut eine Frauensperson neugierig heraus, den eben nach außen geöffneten Laden noch in der Hand haltend. Sie faßt die Figurengruppe zusammen und belebt die Wand, die, freigelassen, eine zweite Lichtstufe im Bilde schaffen und so die Wirkung der ersten gefährden würde. Zugleich eröffnet diese Figur die Vorgänge, die sich rechts in der Tür des Hauses abspielen.

Ein Mann tritt eben heraus mit Kleidern und Schuhen auf dem Arme, während ein zweiter hinter ihm, der nur mit seinem Kopfe sichtbar wird, ebenfalls im Begriffe ist herauszugehen. Diese Vorgänge, die sich neben der Hauptszene gleichzeitig abspielen und die Aufregung, die erste Hilfsbereitschaft des Hauses versinnlichen, wirken gleichzeitig anregend auf unsere Vorstellung, indem sie uns das Ende der Geschichte, das Verzeihen durch die Tat, die festliche Aufnahme des Sohnes, der wieder zum ordentlichen Menschen wird, voraussehen läßt.

Ein anderes lehrreiches Beispiel der Erweiterung des Bildmomentes bildet eine Zeichnung der Hamburger Kunsthalle (K. H. 342, Reprod. Lpm. 135: Der Engel erscheint der Hagar in der Wüste), die besonders interessant ist, weil sie offenbar ursprünglich als rein epische Darstellung konzipiert ist.

Die Zeichnung ist in Breitformat gegeben.

Das erste, was wir sehen, ist in der Mitte des Bildes ein im hellen Lichte befindlicher Engel, der, wie ein Lichtstrahl hinter ihm andeutet, von links oben herabgefahren kam. Er ist in scharfem Profil nach rechts gewendet und berührt mit seiner rechten Hand die rechte Schulter einer vor ihm rechts im Vordergrunde knienden Frau, während sein linker, horizontal ausgestreckter Arm nach rechts zeigt. Die Frau ist von vorn gesehen, hält die Hände erhoben gefaltet und

wendet ihr Gesicht, das den Ausdruck der Verzweiflung trägt, dem Engel zu.

Eine leere Flasche, die neben ihr auf sandigem Boden liegt, das vegetationslose, sonnendurchglühte Terrain ringsum lassen uns quälenden Durst, das vergebliche Suchen nach Wasser als Ursache dieser Verzweiflung erkennen.

Die Hauptgebärde des Engels aber liegt in dem ausgestreckten linken Arme, der unsern Blick gewaltsam nach rechts reißt, wo ein in Buschwerk auftauchender Brunnen den Engel als rettenden Boten kennzeichnet und damit die Lösung des Bildes gibt. Zu diesem Brunnen wird die Frau eilen und Erlösung von ihren Qualen finden.

Erst in zweiter Linie, da die nach rechts drängende mimische Energie den stärksten Eindruck der Darstellung bildet, tritt die linke Seite mit dem Vordergrunde in Verbindung. Dort liegt im Schatten etwas zurück im Raume ein Knabe bewegungslos, anscheinend tot. Aus der Situation des Vordergrundes schließen wir auf seinen Zustand, wie er wiederum der Verzweiflung der Frau eine neue Motivierung gibt. Er ist verschmachtet; die Frau ist die verzweifelte Mutter, die von ihrem sterbenden Kinde forteilte, um Hilfe zu suchen.

Damit tritt ein Stück Vorgeschichte vor unsere Vorstellung, wie der Brunnen uns den Ausgang veranschaulichte.

Da diese Vorgeschichte die Hauptmotivierung der ganzen Situation enthält, mußte sie das Bild eröffnen. Das geschähe auch, wenn nicht der Engel gewaltsam den Hauptakzent auf die Mitte und die rechte Seite würfe.

Gerade diese Schwäche der Zeichnung gewährt uns einen Einblick in ihre künstlerische Entstehung. Sie ist zunächst ein rein epischer Entwurf, der in einer Aufeinanderfolge von links nach rechts die wich-

tigsten Fakta der Erzählung enthält: den verschmachteten Knaben, die verzweifelte Mutter, den rettenden Brunnen.

Erst der Engel faßt diese Folge zu einer optischen Bildeinheit zusammen, stört damit aber den in der ursprünglich epischen Form enthaltenen inneren Zusammenhang[1]).

Die Radierung B 43 (1641) stellt das Entschwinden des Engels vor der Familie des Tobias in demselben Momente dar wie das Louvrebild des Jahres 1637 (S. 105).

Auf dem Gemälde in Hochformat befand sich die Familie des Tobias vor dem Hause links, in mimischer Beziehung zu dem rechts oben entfliegenden Engel. Das Bild gab einen dramatischen Moment, dessen Bedeutung in ihm selbst, dem Ereignisse beruhte, seiner elementaren und in zweiter Linie psychischen Wirkung.

Auf der Radierung im Breitformat rückt die Figurengruppe vom Bildrande mehr nach der Mitte zu, wodurch ihre festere Zusammenziehung bedingt wird.

---

[1]) Eine interessante Ergänzung zu obiger Betrachtung gibt ein Gemälde F. Bols, das dieselbe Szene in zweifellos engem Anschluß an die Zeichnung darstellt. [Roscoe Collection of Pictures, exhibited in the Walker Art Gallery Liverpool, photogr. b. W. A. Mansell & Co., London. (Kat. 110.)]

Das Gemälde Bols zeigt eine Abwandlung der Zeichnung im Sinne der Bildeinheit. Es gibt die Szene zunächst in Hochformat. Die starke nach rechts drängende, mimische Energie des Engels der Zeichnung ist nicht nur beruhigt, sie hat sich in ein nach links Weisen des hinter Hagar stehenden Engels gewandelt, der nunmehr die Verbindung der Gruppe mit dem links zurückliegenden Knaben herstellt. Freilich bedeutet diese Änderung noch keine Lösung des Darstellungsproblems, denn durch diese Wendung und Beruhigung des Engels geht der klare Eindruck der Mission des in höchster Not gesandten Himmelsboten verloren.

Sollte es ein Zwischenglied zwischen der Zeichnung des Meisters und dem Bilde seines Schülers geben?

Der alte Tobias kniet aufrecht im Profil nach rechts gewandt, rechts von ihm, etwas zurück der Sohn im 3/4 Profil mit einer starken Neigung des Oberkörpers nach rechts. Hinter ihm wird der Kopf einer jungen Frau sichtbar.

Eine Alte steht von vorn gesehen in der Tür und hat geblendet beide Hände seitwärts tastend erhoben. Sie faßt als oberer spitzer Winkel die Gruppe zu einem Dreieck zusammen, das in der über ihr sichtbaren, runden, dunklen Tür einen festen Halt bekommt. Die mimische Energie der Gruppe geht nach rechts, wo, wie auf dem Gemälde, der Engel entfliegt. Dem Breitformat entsprechend ist nur der untere Teil seiner Gestalt sichtbar, die Beine und ein Teil des Gewandes. Zu stärkerer Wirkung kommt dadurch die helle Wolke, die hinter ihm im Bilde erscheint. Die Wirkung des Entfliegens auf die Figuren ist dieselbe, wie auf dem Gemälde, aber sie bildet nicht mehr die Hauptwirkung, da der Hauptfaktor, das Emporfliegen des Engels, nicht mehr voll zur sinnlichen Verkörperung gelangt.

So kommt nur die Tatsache, der Vorgang als Verlauf zur Wirkung; die fast körperlich im Bilde stehende Wolke bildet eine Zwischenstufe.

Das Breitformat gibt die Möglichkeit, ja fordert zum Teil dazu auf, den Hauptvorgang mit den unbedingt erforderlichen Figuren und Requisiten zu erweitern durch Hinzunahme anderer damit im Zusammenhange stehender Situationen und Vorgänge.

So steht am Boden rechts im Vordergrunde unter der Erscheinung ein geöffneter Koffer, mit Kostbarkeiten angefüllt, hinter dem ein Esel mit seinem Treiber sichtbar wird.

Aus dem Hause kommen zwei Figuren heraus, von denen die vorderste mit weit ausgestrecktem Arme etwas nach rechts trägt, wohl dem Koffer zu, den man, wie daneben am Boden stehende Gefäße aus Edelmetall zeigen, noch im Begriff ist zu füllen.

Links nahe am Bildrande schaut eine Frau aus einem Fenster den Vorgängen zu.

Diese Zutaten machen das Bild vollends zu einer Erzählung; sie geben ja die Vorgeschichte, wie man den treuen Begleiter des jungen Tobias mit Gold und Geschenken lohnen wollte, ehe er entschwand und man gewahr wurde, daß er kein Mensch war.

Und die Figur links, die gemächlich aus dem Fenster herausschaut, gleicht sie nicht dem „Es war einmal" im Märchen?

Den zweiten Fall der Erweiterung des Momentes, durch Auflösung, erwähnt auch Lessing, ohne jedoch die Tragweite des Verfahrens zu erkennen[1]). Er sagt: „. . . . . ., daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges, an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung oder Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dies eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt." (Kap. XVIII im Laokoon.)

Einen solchen Fall finden wir auf einer Zeichnung der Albertina (Sch. & M. 621). Das Blatt hat Breitformat. Links vor einem Hause befindet sich wieder die Familie des Tobias; der Engel ist aber nicht mehr sichtbar, nur ein heller Lichtschein bezeichnet noch die Stelle, wo er entschwand[1]). Das Hauptgewicht

---

[1]) Er gibt nur nach Mengs das Beispiel von der Gewandfaltung.

[2]) Die Stelle, wo der Engel entschwindet, ist ausgeschnitten und durch ein anderes Stück Papier ersetzt.

fällt dadurch auf die Figurengruppe, wo der Vorgang nunmehr als Wirkungserscheinung allein zur Anschauung kommen kann.

In der Haustür steht eine junge Frau, die Hände vor dem Gesichte zusammenschlagend; sie weiß gewiß noch nicht, was geschehen ist; der helle Lichtschein, ein Windstoß draußen trieb sie wohl aus dem Hause. Vor ihr die alte Frau, die schon außerhalb des Hauses steht, schaut offenen Mundes nach rechts. Vielleicht sieht sie die Gestalt noch in den Lichtwolken verschwinden, aber sie begreift den Zusammenhang noch nicht. Anders die Männer, die schneller erfassen. Der alte Tobias vor ihr, im Profil nach rechts gewandt, ist schon niedergekniet. Sein Oberkörper ist so weit vorgebogen, daß wir erkennen: im nächsten Momente wird er sich ganz zur Erde neigen und dieselbe Stellung einnehmen wie der junge Tobias, der am weitesten vorn, ebenfalls im Profil, mit der Stirn den Boden berührt.

So geben diese vier Figuren im Nebeneinander in scheinbarer Simultanerscheinung vier Etappen eines Verlaufes, vier Momente also, die in Wirklichkeit nacheinander folgen. Der Betrachter erlebt im schnellen, zusammenfassenden Überblicken den lebendigen Vollzug der Bewegung[1]).

---

[1]) Dieselbe Auflösung findet sich auch in einer andern Zeichnung (K. H. 1410 Reprod. Sch. & M. 152), die dieselbe Inszenierung wie die Radierung im Gegensinn zeigt.

Vor dem Hause befindet sich die Familie des Tobias, aber nun nicht mehr in einer geschlossenen Gruppe, sondern in derselben Auflösung, die wir in voriger Zeichnung kennen lernten, nur mit einer noch größeren Ausdehnung in die Breite.

Die Nebenfiguren der Radierung sind außer einer einzigen sich aus dem Fenster herausbiegenden Frau, die aber nicht mehr als Einleitung, sondern nach der Seite der Erscheinung zu angebracht ist, weggefallen. Von der Gruppe rechts blieb der Esel,

Einen ähnlichen Fall finden wir auf einer Zeichnung bei George Salting in London (K. H. 1120 Repr. HdG. 71) mit der Darstellung der bekannten Szene: Christus auf dem Meere wandelnd.

Im Vordergrund sehen wir Petrus, der, schon bis an die Knie im Wasser, angstvoll die rettende Hand Christi erfaßt. Im Mittelgrunde schwankt auf den Wellen ein Schiff, in dem sich mehrere Jünger befinden. Einer von ihnen steigt eben aus dem Schiff. In der Bibel findet sich keine Stelle, die das Gebahren dieses zweiten Jüngers erklären könnte, es ist ein vom Maler willkürlich erfundenes Motiv, das sich mit noch größerer Absichtlichkeit auch auf einer andern Darstellung der gleichen Szene findet. (Zeichnung im Brit. Mus. London, KH 882 Repr. Kl. III, 41.)[1])

---

mit Körben behangen. Über ihm ist in einer Lichtwolke grade noch ein Fuß und ein Gewandzipfel des Engels sichtbar.

Der Hauptunterschied der Zeichnung von der Radierung liegt in der Behandlung des Engels.

Fuß und Gewandzipfel zeigen dieselbe Entkörperung wie der Engel auf dem Dresdener Tobiasbilde. Die Stelle, wo sie sichtbar werden, ist außerdem das dichte Laubwerk eines das Haus beschattenden Baumes.

Dort findet der Vorgang am ehesten seine menschliche Erklärung, ähnlich, wie wir es an anderen Beispielen fanden. Damit tritt auch hier das Psychologische in das Bild.

Die Behandlung des sichtbaren Teiles der Erscheinung als Schemen, die dieselbe Lösung im Dresdener Manoahbilde voraussetzt, spricht für eine Datierung der Zeichnung nach 1641, nach der Radierung.

[1]) Diese zweite Zeichnung ist in zwei Hälften zu trennen, die ihrer Technik nach aus verschiedener Zeit stammen. Die Figuren Christus und Petrus zeigen eine feine, detailliert mit spitzer Feder arbeitende Technik, während die rechte Hälfte, das Schiff mit dem hier mit großer Anstrengung heraussteigenden Jünger, die großzügige, mit festen, dicken Strichen arbeitende Art der Spätzeit Rembrandts verrät, worin sie mit der Zeichnung bei G. Salting, die Hofst. d. Groot in die Jahre um 1655 setzt, übereinstimmt.

Wie diese Zutat Rembrandts auch aus seiner künstlerischen Absicht heraus zu erklären sein mag, für uns ist an dieser Stelle ihre tatsächliche, unbewußte Wirkung auf den Betrachter wichtig.

Durch diese sinnliche Verkörperung eines noch vor dem gegenwärtigen Stadium des Geschehens liegenden Momentes aus dem Bewegungsverlauf des Hauptvorgangs und die sich unbewußt in unserer Vorstellung vollziehende Verbindung kommt es auch hier zum Erleben eines Bewegungsvollzuges. Damit wird aber in diesem Falle zugleich die eigentümliche Situation der Hauptperson motiviert. Petrus stieg aus dem Schiff und ging dem Herrn entgegen.

Einen Verlauf in seiner Entwicklung gibt auch das große Gemälde des Jahres 1650 in London (Earl of Derby), das in einer vielfigurigen Komposition die Szene darstellt, wie Jakob den blutigen Rock Josefs erhält.

Das Bild zeigt Hochformat. Nur der untere Teil des Bildes, etwas über die Hälfte, wird von der Figurenkomposition eingenommen. Die obere Hälfte enthält reiche Architektur, die den Schauplatz klar erkennen läßt: einen rechts nach hinten durch eine Hauswand abgeschlossenen Vordergrund, der sich von der in der Mitte des Bildes befindlichen Hausecke an vertieft und sich längs einer Wand als Gang bis zu einem im Hintergrunde sichtbaren Tore hinzieht.

Eine bewegte Szene spielt sich auf der Vorderbühne ab. Ein Greis ist, die Hände von sich streckend, ohnmächtig zu Boden gesunken. Umstehende fangen ihn auf. Links von ihm steht ein Mann, der auf den Armen ein weißes, blutbeflecktes Gewand trägt. In ihm suchen wir die Ursache des Affektausbruches. Schlimme Botschaft kündete er wohl —.

Zwischen dieser Ursache und ihrer sichtbaren Wirkung, dem Affekt des Greises, schiebt sich nun die an wichtiger Stelle, an der Hausecke stehende Figur einer Frau. Sie hat die Hände abwehrend erhoben

und wendet, wohl eben den Zusammenhang, die ganze Tragweite der Botschaft, erfassend, das Gesicht schmerzvoll vom Anblick des Tuches hinweg nach links. Damit verkörpert sie einen Moment, der auch bei dem alten Manne seinem jetzigen Zustande, der höchsten Staffel eines Affektes, vorausgegangen sein muß und bildet so für die Anschauung, die beide Stadien der Affekte verbindet, ein Zwischenglied, das die dramatische Szene des Vordergrundes in einen Verlauf umwandelt.

Die Wendung ihres Kopfes nach links wird von einem in dem Gange weiter zurückstehenden Hirten aufgenommen, der zu ihr hinschaut und dabei mit der rechten Hand nach dem Hintergrunde zeigt, anscheinend einen näheren Bericht des Unglücksfalles gebend.

Hinter ihm wird eine Menge Menschen sichtbar, ein Zug von Männern und Frauen, der in immer kleiner werdenden Figuren bis zum Tore zurückreicht, immer unentwirrbarer, durch Lichtflecke und sich loslösende Einzelgestalten rhythmisiert.

Dieses Zurückführen der in den vorderen Figuren zum Halt gekommenen Bewegung bis zum Tore bringt auch für die Figurenkomposition das Tiefenformat in das Bild und damit eine Aufforderung zum sukzessiven Betrachten. Da die einzelnen Figuren in ihrer Stellung hintereinander zeitlich aufeinander folgende Stadien derselben Bewegung, des Vorwärts-Drängens, darstellen, erlebt der Betrachter beim sukzessiven Überblicken auch hier den lebendigen Vollzug des Vorganges, das immer näher Kommen der Unglücksboten, bis sie den Vordergrund erreicht haben.

Diesen Eindruck erhöht die nochmalige Betonung des Tiefenformates durch andere, von der Hauptbewegung unabhängige optische Mittel.

Ein links ganz im Vordergrunde kniender Mann in völliger Ruhelage, die Hände gefaltet, fast zusammenhangslos mit den Bildvorgängen, wie eine

Stifterfigur wirkend, findet eine Wiederholung in einer weiter zurück im Mittelgrunde stehenden, als Silhouette erscheinenden Figur eines im Profil nach rechts gekehrten Mannes. Beide wirken raumbildend und schieben so den Toreingang für die sinnliche Anschauung weit zurück.

Wir dringen auf diesem zweiten Wege schneller in die Tiefe, um langsam mit dem Menschenzuge nach vorn zu schreiten.

Eine analoge Wirkung entsteht rechts, wo in den Figuren, die den umsinkenden Greis umstehen, ein Abnehmen der Anteilnahme in immer größerer Abstufung eintritt, je entfernter sie stehen.

Die Gewalt des Affektes findet in ihnen eine allmähliche Abschwächung, um sich in dem rechts stehenden Knaben, der mit gefalteten Händen still zu Boden schaut, ganz zu beruhigen. Auch der Alte wird bald den großen Schmerz überwunden haben.

Durch ein paar weitere Figuren, die im Hintergrund als objektive Beobachter aus einem Fenster herausschauen, kommt auch der Bildbetrachter in ein neues Verhältnis zu dem bewegten Vorgange des Vordergrundes. Eine zunehmende Objektivität tritt ein, aber nicht allein durch die innere Wirkung der Figuren als „ideale Zuschauer", sondern auch durch die malerische Erscheinung, denn diese Figuren führen uns zugleich unwillkürlich zu einer eingehenderen Betrachtung der oberen Hälfte des Bildes, der sie schon angehören. Ein Idyll empfängt uns dort: Laubwerk, altes Gemäuer umspielend, Dächer, Giebel, alte Baumkronen und über dem Tore der Himmel. Ein mildes Licht löst leise die Formen und schmilzt sie ineinander.

Das ist eine landschaftliche Zutat besonderer Art, keine Wiederholung der sich unten abspielenden dramatischen Vorgänge, sondern eine volle Objektivität, ein Über-den-Dingen-Stehen, Ruhe, die erlösend, befreiend wirkt.

Das Idyll

Einen Stoff ausgesprochen idyllischen Charakters fand Rembrandt in der Erzählung des Buches Tobias, einem Lieblingsstoff des 16. und 17. Jahrhunderts.

Bis zu dem Augenblicke, wo der gute Begleiter sich als Engel Raphael zu erkennen gibt und vor den Augen der Menschenkinder verschwindet, jenem elementaren Ereignisse, finden wir Vorgänge alltäglicher Art ohne reiche äußere Begleiterscheinungen, ohne innere Kämpfe weittragender Bedeutung, Menschen und Menschliches, aber reich an Gefühlswerten.

Diese starke Verinnerlichung muß auch in dem Werke des Malers, der solche Szenen darstellt, zum Ausdrucke kommen, sonst werden die einfachen, an bewegtem, äußerem Geschehen armen Vorgänge zu Genreszenen herabsinken.

Rembrandt bietet uns in den zahlreichen Zeichnungen aus fast allen Etappen der Tobiasgeschichte[1]) genügend Beispiele für die Untersuchung solcher Darstellungen.

---

[1]) Eine besondere Untersuchung hätte sich nach Zusammenstellung aller Darstellungen damit zu beschäftigen, ob sich das Gesamtmaterial zusammenfügen läßt als bewußt gedachte Illustration, oder Bilderfolge, oder gar Zyklus, in dem das erste Blatt in seiner Anordnung dem letzten entspricht, der Auszug des Knaben also etwa dem Entschwinden des Engels, oder ob es sich (wie wahrscheinlich) nur um gelegentliche Einzeldarstellungen handelt nach der sonstigen Gewohnheit Rembrandts, in verschiedenen Anläufen entstanden ohne festgehaltenen Zusammenhang unter sich.

Diese Beispiele sind umso wertvoller, als Rembrandts Kunst ja gerade auf starke Verinnerlichung äußeren Geschehens ausgeht.

Eine lavierte Federzeichnung in Breitformat stellt die Abreise des jungen Tobias dar (Haarlem, Teyler Museum, KH. 1317 [1]) Repr. Kl. I, Heft 5).

Das Bild zeigt eine Figurengruppe links im Vordergrunde inmitten reicher architektonischer Umgebung.

Vier Personen, die auf schmalem Plateau vor einem Hause stehen, dessen Ecke etwa in der Mitte des Bildes liegt, sind im Gespräch. Ein rechts stehender, bärtiger Greis, der die linke Hand auf die Schulter eines vor ihm stehenden Knaben gelegt hat, wendet sich, mit der erhobenen rechten Hand lebhaft agierend, an einen vom Rücken gesehenen Mann links, der einen langen Reisestab trägt.

Um den Knaben, der gesenkten Hauptes dasteht, die rechte Hand auf die Brust gelegt, handelt es sich wohl, und da auch er in Reisekleidung ist, scheint der Erwachsene den Knaben begleiten zu sollen und erhält von dem Alten noch Aufträge, für das Wohl des Knaben Sorge zu tragen.

Eine vierte Figur von vorn gesehen, an der Hauswand stehend, schaut diesem Vorgange aufmerksam zu und gibt ihm so einen gewissen Nachdruck. Links in der dunklen Tür erscheint eine Frau, die eben im Begriffe ist, aus dem Hause herauszutreten.

Rechts auf einer Treppe, die von dem Plateau in einen auf tieferem Niveau gelegenen Hof hinab führt, geht ein mit allerlei Gegenständen bepackter Mann nach rechts auf ein im Mittelgrunde des Bildes liegendes Hoftor zu, durch das wir einen draußen auf der Straße stehenden Esel mit seinem Treiber gewahren.

Veranschaulicht diese Figur die Vorbereitungen

---

[1]) Von Hofstede de Groot als: „Abreise Benjamins nach Ägypten" bezeichnet.

zu einer weiten Reise, so stellt sie zugleich die Verbindung der Figurengruppe links mit dem übrigen Schauplatze her. Ein Weg wird gekennzeichnet, der vom Hause aus über den Hof auf die Straße führt, und weiter — denn der Esel dort, kündet er nicht von einem bevorstehenden weiten Wege.

Der Schauplatz gibt aber noch mehr als die Kennzeichnung der Situation, er gibt Gefühlswerte, und das besonders durch die starke Mitwirkung der Lichtrechnung.

Als Beleuchtung ist die noch tief links stehende Sonne vorauszusetzen.

Es ist also früher Morgen. Das Haus selbst liegt noch im Dunkel; nur die Partie rechts von der Tür und die Figurengruppe haben Lichtreflexe. Rechts von ihnen wirkt die noch völlig im Dunkel liegende, den Hof links begrenzende Hauswand wie eine Zäsur, ein Halt, gegenüber dem weiter nach rechts hin bemerkbaren, allmählichen Aufdämmern. Der Hof selbst liegt noch im Halbdunkel, die Giebel und Dächer der Stadt, die über dem Tore sichbar werden, haben schon Tag. Der Turm, der hoch emporragend ins Weite schaut, erstrahlt im hellsten Sonnenlichte.

Diese Wahrzeichen des aufsteigenden Tageslichts, vermitteln sie nicht dem Betrachter des Bildes auch die Gefühlsregungen der Figuren? Ist es nicht die Stimmung des Aufbruchs am frühen Morgen, die in jener Spannung zwischen Hell und Dunkel zum Ausdruck kommt? Wie das dunkle Hausinnere als warmer Grund begehrenswert und traut erscheint, wie die dunkele Wand schwer lastet, — so will wohl am frühen, kalten Morgen die Freude des Hinaus! nicht so recht kommen. Es bedarf einer Überwindung. Aber der erste Sonnenstrahl erweckt gewaltig den Drang in die Welt hinein, die Wanderlust. Auch das findet im Bilde seinen Ausdruck in dem schon in hellem Sonnenlichte liegenden Turme, der uns fast die sonnige,

lachende Weite, in die er hinausschaut, voraus erleben läßt.

Durch dieses Hervortreten inneren Geschehens kommt der an sich unbedeutende Vorgang als starkes, inneres Erlebnis zur Darstellung und wird so zum Idyll.[1])

Ein dramatisches Geschehen auf dieser Wanderschaft bringt eine Zeichnung der Albertina zur Darstellung (KH. 1406 Repr. Sch. & M. 800).

Tobias sitzt von vorn gesehen am Ufer eines vor ihm im Vordergrunde fließenden Baches. Er ist erschrocken zurückgefahren, hat den Oberkörper nach links zurückgeneigt. Die Hände hält er abwehrend erhoben und schaut entsetzt auf das Wasser, wo die Ursache seines Schreckens in Gestalt eines Fisches eben auftaucht. Der Engel steht mit seinen beiden großen Flügeln schützend hinter Tobias, fängt dessen zurückfliehende Bewegung auf und beruhigt sie. Dieses an sich unbedeutende Ereignis ist in eine weite Landschaft mit hochliegendem Horizonte hineingesetzt, die die äußere, sowie innere Bewegung der Figuren variiert.

Wie diese dort vom Fische ausgehend schräg

---

[1]) Von den zahlreichen übrigen Darstellungen sei nur noch eine Zeichnung im Besitze Hofstede de Groots (K. H. 1263, Reprod. Lpm. HdG. 88) erwähnt.

Auch hier kennzeichnet die Architektur scharf den Weg, links eine offene Tür, davor in scharfer Wendung nach dieser Tür zu, dem Betrachter den Rücken kehrend, der Engel. Rechts von ihm der alte Tobias, den Sohn umarmend.

Dahinter auf der untersten Stufe einer, in Windung nach links, in das Haus hinaufführenden Treppe ebenfalls zwei Frauen in Profilstellung nach links.

Die Bewegung nach außen kommt so bestimmt zum Ausdruck, daß ein Deutungsversuch als „unzweifelhaft die Illustration zu der Stelle, wie Raguel den Tobias an seine Brust drückt." („Einige Zeichn. Rdts. mit bibl. Vorwürfen," Seminarstudien hsg. v. Wickhoff. S. 22) abzuweisen ist.

nach links aufsteigt, um im Engel einen Widerhalt zu finden, so steigt auch die Landschaft, diesem Bewegungszuge folgend, nach links zu an. Auch sie findet einen Schlußpunkt in dem Felsen oder Baume, der links im Vordergrunde als starke Betonung der Vertikalen gegenüber der von rechts ansteigenden Diagonale das Bild abgrenzt.

Diese Kompositionsart, die Variation des Figurenthemas durch die landschaftliche Umgebung findet sich noch ausgeprägter in einer anderen Zeichnung der Albertina, die die Szene darstellt, wie Tobias unter Anleitung des Engels den Fisch ausnimmt (KH. 1407 Reprod. Sch. & M. 235).

Im Mittelgrunde links kniet Tobias und beugt sich vornüber, um den vor ihm liegenden Fisch auszunehmen. Links neben ihm steht der Engel, diese Arbeit beobachtend. Dabei hat er den rechten Fuß vorgestellt und stützt sich mit der rechten Hand auf das Knie, den Oberkörper weit vorbeugend.

Die Gruppe zeigt einen ähnlichen Bewegungszug wie die vorige Zeichnung, nur drückt dieser hier nach unten und findet seine Lösung in der Beschäftigung des Tobias. Wie schützend überschirmt den knieenden Tobias der große, nach rechts ausgespannte Flügel des Engels.

Dieser Bewegungszug der Figurengruppe wiederholt sich nun in der üppigen Vegetation der Landschaft.

Das Flußufer im Vordergrunde bildet eine stark markierte Basis. Links erhebt sich als Bildabschluß in gleicher Fläche wie die Figuren ein mächtiger Baum, der sich oben in schattigem Geäst mit herabhängenden Zweigen bis in die Mitte des Bildes ausbreitet.

Er bedeutet für die Landschaft dasselbe, wie der Engel für die Figurengruppe, nämlich die Vertikale mit einer nach unten wirkenden Energie, die durch das starke Übergewicht der dunkeln oberen Teile erreicht ist. Die überhängenden Zweige wirken als

Wiederholung des Engelsflügels. Diese von oben wirkende Kraft findet sinnlich einen Sammelpunkt in dem Hunde, der rechts am Bache säuft. Ähnliche Variationen in freierer Art bilden die Baumgruppen der rechten Seite. Auch hier die starke Betonung der oberen Teile, die stark nach unten drücken; auch hier eigentümliches, an die Engelflügel gemahnendes, überhängendes Gezweig.

Durch diese Variierung wird ein unbedeutendes Figurenthema in seinem inneren Werte zur Geltung gebracht. Eine solche Darstellung entspricht der zum Idyll gewordenen dramatischen Szene, der Singspielszene. Auch dort kommt ein an sich unbedeutender Vorgang durch die begleitende Musik und die rhythmische Tanzbewegung zu erweiterter Ausgestaltung und damit zu erhöhtem Wert.

Auch auf einer anderen Zeichnung (Hofstede de Groot: KH. 1265 Repr. HdG. 37) wird die Bedeutung derselben Szene durch die Verbindung mit der Landschaft gehoben. Diese Verbindung geschieht aber in anderer Weise.

Den Vordergrund des in Hochformat gegebenen Bildes nimmt der Fluß und das mit Gras und Gestrüpp bewachsene Ufer ein. Im Mittelgrunde stehen rechts und links kulissenartig zwei dunkle Bäume, deren Kronen sich oben im Bilde vereinigen und so einen dunkel umrahmten Durchblick schaffen auf eine weite Landschaft mit hochliegendem Horizonte. Diese Landschaft liegt in hellstem Sonnenlichte, drängt also mit Gewalt nach vorn gegen die Widerhalt gebietenden, dunklen Baumkulissen. Eine helle Wand rechts vor dem dunklen Baumstamme faßt die ganze Kraft des Lichtes zusammen und bringt an dieser Stelle das Widerspiel von Hell und Dunkel zur höchsten Steigerung. Zugleich vollzieht sich aber eine Lösung und eine Beruhigung und zwar in der Figur des Engels, der an dieser hellen Wand lehnt. Über seinem Ge-

sichte und der linken Seite liegt ein leiser Schatten; die ganze rechte Seite wirkt als heller Lichtfleck, der wieder durch den rechten beschatteten Flügel gegen den hellen Grund abgesetzt ist. Noch überwiegt in dieser Figur das Licht. Erst in dem links im Vordergrunde knieenden Tobias, der den Fisch ausnimmt, tritt der volle Ausgleich ein.

So wirkt diese Figurenszene nicht allein in ihrer geringen Bedeutung als Handlung, sondern auch als Verkörperung, Vermenschlichung malerischer Erscheinungen. Dadurch wird ihr innerer Wert erhöht.

Auf einem Gemälde in Berlin von 1645 (Kaiser Friedrich-Museum) spielt in einem Innenraume, der als Küche, Wohnstube und, wie das Himmelbett rechts zeigt, zugleich als Schlafgemach dient, zwischen zwei in der Mitte des Zimmers befindlichen alten Leuten eine zunächst ganz harmlose Szene.

Ein bärtiger Greis sitzt mit dem Gesichte nach dem links befindlichen Fenster zu in einem Lehnstuhle; links hinter ihm steht von vorn gesehen eine alte Frau und hält mit der rechten Hand eine Ziege fest, die widerspenstig nach links hinüberzerrt. Der Greis aber hat den Mund zum Sprechen geöffnet und gestikuliert dabei mit der rechten erhobenen Hand ziemlich stark. Da er die Frau, der seine Worte gelten, nicht ansieht, sondern ihr nur die rechte Seite seines Kopfes, also das Ohr zuneigt, — so könnte er wohl blind sein.

Die Alte steht unbeweglich und hört ihm ruhig zu. Allein ihre Haltung, der leicht vorgeneigte Kopf, die Hüftstellung des linken Armes birgt etwas wie trotziges Schweigen. Sind es scheltende Worte, die der Alte an sie richtet, die sie über sich ergehen läßt? Genug, es scheint eine häusliche Szene ohne höhere Bedeutung. Und doch wird sie in dem Gemälde nicht zum Genremotiv. Das geschieht wieder durch die Mitwir-

kung des Raumes, der in diesem Falle erst die inneren Werte des Geschehens zur Geltung bringt.

Das Fenster links steht offen. Draußen ist noch Tag, während es im Zimmer zu dämmern anfängt und die Balkenlagen an der Decke, die Hausgeräte, die Schüsseln und Teller an den Wänden schon im halben Lichte ineinander spielen. Das ist alles altes Mobiliar, seit vielen Jahren so, alt geworden mit den Bewohnern und nie an eine andere Stelle gerückt. Ein Gefühl der Behaglichkeit, des Weltabgeschiedenseins entsteht; das ist kein Milieu, Heldentaten zu erleben, ruhig, nur im kleinen spielt sich dort alles ab — con sordino —.

In dieser Stimmung ist der Zwischenfall, der eben die beiden Alten erregt, schon ein ungewöhnlich lauter Klang, ein Ereignis, wie es an diesem Orte nicht alle Tage vorkommt. Und was sie miteinander haben aus Anlaß des Zickleins, das nicht als eingewöhntes Haustier dazugehört — das ist eine peinliche Frage. Erst die Tobiaserzählung, der auch dieses Bild entnommen ist, vermittelt uns das Nähere. Der alte Tobias sitzt blind und elend in seiner Stube, als sein Weib einst eine Ziege heimbringt.

„Und da sie ihr Mann Tobias hörete blöken, sprach er: Sehet zu, daß sie nicht gestohlen sei, gebet sie dem rechten Herrn wieder . . .“

Über diese Rede ist seine Hausfrau zornig und wirft ihm sein Elend vor.

Die lyrische Darstellungsform

Das Idyll, das, wie wir sahen, auf starker Verinnerlichung unbedeutenden äußeren Geschehens beruht, wird zur lyrischen Darstellungsform, sobald dieses Geschehen zu einem Ruhezustande wird, der das volle Ausklingen der Stimmung auch in den Personen ermöglicht.

Dieser Fall tritt ein in einem Gemälde des Jahres 1650 (Richmond Sir Fr. Cook). Wie auf dem Berliner Tobiasbild, sehen wir auch hier zwei alte Leute in ihrem stillen, weltabgeschiedenen Heim. Dieselbe Stimmung herrscht, ein trauliches Halbdunkel, aufgehellt durch ein Fenster links, durch das der Tag hereinschaut. Der untere Fensterflügel ist geöffnet, und ein Stück Welt wird sichtbar, Bäume und ein ferner Turm.

War auf dem Berliner Bilde die Stimmung eine bloße musikalische Begleitung, die die Gestalten-Melodie in bestimmter Weise zur Geltung brachte, so findet sie jetzt in den Figuren ihre höchste Steigerung und ihr Ausklingen zugleich.

Die Personen sind mehr in den Vordergrund getreten; der Raum hat dadurch einen Teil seiner architektonischen Selbständigkeit eingebüßt und erscheint als bloßer Ausschnitt in Abhängigkeit von den Figuren.

Die alte Frau sitzt links am Fenster und spinnt. Ein Lichtreflex liegt auf ihrer weißen Haube und auf ihrer Hand, die die Fäden am Spinnrad zieht. Sie wird nur im verlorenen Profil fast vom Rücken gesehen und wirkt deshalb nicht als volle Persönlichkeit, sondern nur als Träger eines Tonwertes, der die ganze, eigene Stimmung des Raumes, alle zerstreuten Fak-

toren zusammenfaßt und in einer konzentrierten Form zum Ausdrucke bringt.

Die hintere Wand des Zimmers mit einem Kamin ist weit vorgeschoben und wirkt als Grund für den Greis, der etwa in der Mitte des Bildes im Profil nach rechts, dem Fenster abgewandt, dicht vor der Kaminöffnung sitzt. Er hat die Hände gefaltet im Schoße liegen; sein Kopf ist nach vorn geneigt und befindet sich ganz in der Region der dunklen Kaminöffnung. Neben seiner Stirn beginnt gerade die Bogenlinie der Wölbung des Kamines, eine Bewegungslinie, die sich rechts im Dunkel verliert. So mögen sich auch seine Gedanken verlieren im Hinausträumen, — in Nacht.

In ihm wird alles, was in dem Raume webt, zum inneren Erlebnis, der gedämpfte Klang des Tages, der durch das offene Fenster dringt, das Surren des Spinnrades —, das Singen siedenden Wassers in dem Kessel überm Feuer, nur solche Töne beleben die Stille dieser Wohnung. So harren und zagen die einsamen Alten, die sich längst gesagt, was sie beide beschäftigt, — wann wird es kommen?

Auf die große Weltbühne führt uns ein Gemälde des Jahres 1665 (früher Sammlung Kann).

Die dargestellte Szene, wie Pilatus sich die Hände wäscht, ist ein Vorgang aus einer Kette von Ereignissen, deren Höhepunkt etwa das große Ecce homo des Jahres 1633 (London: Nationalgalerie) gibt.

Dort sehen wir Christus, zum Hohne als König ausgestellt, aber noch nicht in den Händen der Masse, die unter ihm tobt und ihn herabreißen möchte, nur weil er anders war, als sie. Er ist gerecht und schuldlos. Die weltliche Gerechtigkeit, die von Gottes Gnaden, die frei sein sollte von den Instinkten und Vorurteilen der Menge, hoch über allen und unberührt van allen wie ihr Symbol, die Kaiserbüste, die auf hoher Steinsäule über das Gedränge der den Gerichts-

hof füllenden Volksmenge emporragt, — sie müßte ihn retten.

Aber ihr Vertreter hier unten ist ein Mensch und zu seinem Sitz, nicht unerreichbar wie jener Imperatorenkopf, schiebt sich das feindliche Gedränge herauf. Die Vordersten sind schon in bedenklich körperlicher Nähe, so daß es fast gefährlich scheint, der drohenden Forderung zu widerstehen, da es zum Einhaltgebieten wohl zu spät ist, es sei denn mit Gewalt.

Pilatus gibt nach; das Volk bekommt seinen Willen. Pilatus aber, im Bewußtsein, ein schwacher Vertreter der Gerechtigkeit gewesen zu sein, sucht die Verantwortung von sich abzuschieben. Er wäscht sich vor dem Volke die Hände und erklärt dabei: „Ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten. Sehet ihr zu!" Darauf schreit der fanatische Judenpöbel: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"

Rembrandt trennt die Szene von dem rauschenden, äußeren Geschehen, von dem aufgereizten Pöbel und macht sie zur persönlichsten Angelegenheit des Menschen Pilatus.

Dieser sitzt in lebensgroßer Figur, bis zum Knie nur sichtbar, nach links gewendet im Vordergrunde des Bildes. Der kostbare Mantel um seine Schultern, die goldene Kette, das Barett auf dem Kopfe verraten, daß er wohl eben von großer Amtshandlung kam. Jetzt wäscht er sich die Hände über einer kostbaren Schüssel, die ihm ein schöner, reichgekleideter Knabe vorhält, der zugleich aus einer Kanne Wasser darüber gießt. Hinter Pilatus im hellen Lichte, flächenhaft erscheinend gegenüber den plastischen Vordergrundfiguren, steht ein Greis, der, den Kopf vorgebeugt, dem Vorgange zuschaut. Über den Köpfen der Figuren ist das Bild abgeschnitten, so daß der Raum völlig zurücktritt und die Figuren in Reliefwirkung erscheinen. Nur links eröffnet sich ein Ausblick neben Steinsäulen über eine Balustrade hinter dem Knaben hinunter auf

die sich drängende Menschenmasse im Mittelgrunde. Nur die Vordersten sind sichtbar, Soldaten hauptsächlich; in die Luft ragen Spieße und Hellebarden. Aber dieser Mittelgrund wird durch die plastische Vordergrundsfigur des Knaben stark zurückgedrängt und abgedämpft, und so klingt das Lärmen nur leise herauf wie auf- und abschwellendes Gemurmel, als Stimmung. Eben diese kommt voll zum Austrag in der Figur des Pilatus. Er hat den Kopf geneigt; seine Züge sind schlaff, sein mattes, vom Barett tief beschattetes Auge schaut ins Leere. Das Händewaschen scheint eine mechanische Tätigkeit; seine Gedanken schweifen weit darüber hinaus; alles, was ferner geschieht, was kommen muß, mag ihm als Ahnung nur zum Bewußtsein kommen, aber es kann desto wirksamer in dem Betrachter des Blattes aufsteigen wie stärker und stärker wachsendes Gebrüll des Meeres.

Und wie ein letztes Verhallen dessen, was in Pilatus vorgeht, wie ein Echo erscheint hinter ihm die Figur des Greises, der ebenfalls in Gedanken versunken, der symbolischen Handlung des Machthabers zuschaut.

Ein Moment der Lösung dramatischen Geschehens wird zur lyrischen Darstellung in einem Gemälde des Jahres 1665 (Museum Haag), „David vor König Saul".

Die Geschichte vom Könige Saul, dessen Grimm durch das Harfenspiel eines Knaben besänftigt wird, der sich aber dennoch gelegentlich über die Rührung durch das Geklimper ärgert und nach dem Gaukler, der so etwas vermag, seinen Speer wirft, — diese Erzählung von der Einwirkung der Musik auf einen Kriegshelden, einen Tyrannen läßt für die bildliche Darstellung verschiedene Möglichkeiten der Auffassung zu.

Einmal eine Charakterschilderung in Momenten der Spannung, wo im Ausdruck der Haltung, der Physiognomie alle die inneren Regungen sichtbar wer-

den, die miteinander im Kampfe liegen: die innere Bosheit, aufsteigender Grimm und Groll, die sich in einem heftigen Affekt Luft machen möchten, Mordgedanken, die den Speer fester fassen lassen, und jene unbegreifliche Macht, die allem diesem einen Widerstand entgegensetzt, die einen geheimnisvollen Bann über den zornigen König legt, eine Hemmung zwischen Wollen und Vollbringen. Aber noch kein Umschlag, nur Hemmnis, Mißtrauen und Widerstand sind die Wirkung der Töne.

Eine solche Auffassung zeigt das Gemälde aus der Frühzeit des Meisters (1630/31 [S. 79]).

Das Altersbild, das ausschließlich Figurenkomposition in Breitformat gibt, stellt einen Moment der Lösung dar.

Der König sitzt, die ganze linke Hälfte der Bildfläche füllend, in halber Figur gegeben, in ¾ Profil nach rechts gewandt. Sein Widerstand ist geschwunden, er hat sich ganz dem Einflusse der Töne hingegeben. Der Körper scheint in sich zusammengesunken; schlaff liegt die rechte Hand auf der Lanze, die in seinem Arme ruht. Der Kopf ist nach vorn geneigt. Über die Wangen rollen Tränen. Unendlich traurig, wehmütig schaut das große Auge ins Leere. So kommt ein volles Zerschmelzen, eine Gefühlsseligkeit, ein Genießen der Wehmut zum Ausdruck. Nichts zeugt mehr von dem gefährlichen Temperament des jähzornigen Tyrannen, oder gar von der jeder Rührung schwer zugänglichen Härte des Kriegsmannes.

Der harfenspielende Knabe ist in voller Körperlichkeit gegeben und nach rechts gerückt. Sein Spiel ist nicht mehr wie auf dem Frühbild eine Aktion geheimnisvoller Macht, sondern mehr eine melodische Begleitung der weichen Stimmung des Königs.

Auch Schwebezustände der Handlung vor der Lösung des Konfliktes können zu lyrischer Wirkung

kommen. Ein Gemälde des Jahres 1650 (Lord Denbigh in Newnham Paddox) „Abraham entläßt Hagar" zeigt einen solchen Fall.

Das Bild hat quadratisches Format, das aber durch eine symmetrisch komponierte Figurengruppe im Vordergrunde, die die ganze Höhe und die Mitte des Bildes einnimmt, zu beiden Seiten freien Raum lassend, den Charakter des Hochformates erhält.

Ein Mann in reicher Kleidung steht links im Profil nach rechts gewandt. Den Oberkörper hat er leicht vorgebeugt, die rechte Hand ruht auf dem Haupte eines Knaben, der, dem Beschauer den Rücken kehrend, rechts neben ihm steht, reisefertig, einen Köcher mit Pfeilen auf dem Rücken. Rechts von ihm, einen Schritt zurück, in Diagonalrichtung, durch das Gestrüpp rechts im Vordergrunde in den Raum hineingeschoben, steht eine barfüßige, junge Frau von vorn gesehen. Sie ist in Reisekleidung; in der linken Hand hält sie etwa in der Höhe des Kinnes ein Tuch, mit dem sie wohl Tränen trocknete.

Die rechte Hand reicht nach links und verschwindet hinter dem Kopfe des Knaben, wo sie sich scheinbar mit der linken Hand Abrahams begegnet, die ebenfalls vom Kopfe des Knaben verdeckt wird.

Die Aktion beider Hände bleibt im Dunkel. Der Blick des Mannes ruht auf dem Gesicht der Frau. Diese aber schaut an ihm vorbei. Sie hat den Kopf apathisch nach rechts geneigt; schmollend sind ihre Lippen aufgeworfen, ihr Blick scheint umflort, ein Schatten liegt auf ihrer oberen Gesichtshälfte. Der Knabe hat den Kopf nach vorn gesenkt und scheint die Hände gefaltet zu haben. Durch diese Ruhelage, wie durch die Rückenstellung wirkt er unpersönlich, als Mittelbetonung, als Ruhepunkt der Gruppe.

Es handelt sich um einen Abschied —, die Frau mit dem Knaben geht. Aber sie geht nicht gerne,

das zeigt ihre Verstimmung; sie geht wohl nicht freiwillig. —

Im Augenblick ist ein Halt eingetreten; die äußere Bewegung ist gehemmt, inneres Erleben kann zur Wirkung kommen, Gedanken und Gefühlsregungen, wie sie die Situation gibt.

Die Figuren stehen in plastischer, das Stoffliche betonender Behandlung im Vordergrunde, während die übrige Landschaft hinter ihnen wie ein Reliefgrund, flächenhaft erscheint[1]).

Links hinter dem Manne im Mittelgrunde, ganz im Schatten, Baumgruppen und ein fester Turm, grasende Kühe davor, ein fester, ländlicher Besitz. Rechts hinter der Frau ein weiter Ausblick, flächenhaft in verschiedenen Gründen übereinander aufgebaut. Im Mittelgrunde scharf markiert eine Brücke, dahinter Gebäude und ebenes, bis zum Horizonte sich verlierendes Land; rechts im Hintergrunde Felsen.

Die rechte Seite wird durch das Gestrüpp im Vordergrunde stark zurückgeschoben und so der Eindruck der Ferne erhöht.

Diese landschaftliche Umgebung tritt in enge innere Beziehung zu den Personen.

Die Stelle, wo wir einen Ausdruck der inneren Regungen des Mannes suchen, das Gesicht, liegt in tiefem Schatten, scharf kontrastiert durch den hellleuchtenden Turban. Dadurch kommt es in optischen Zusammenhang mit dem dunklen Prospekte links.

Das ist das Besitztum, dessen Herr der Mann ist. Zwang dieses ihn, die Frau mit dem Knaben fortzuschicken, als illegitime Hausinsassen vielleicht?

Dann mag es in diesem Augenblicke eine doppelte Rolle in seinen Gedanken spielen: als Mahnung an

---

[1]) Diese Behandlung zeigt wieder die an Dirk Bouts erinnernde Darstellungsweise der 50er Jahre.

seine Pflicht, wie es in der sinnlichen Erscheinung als Stütze der Figur wirkt und zugleich als unangenehmes, bedrückendes Gefühl des Gebundenseins, das ihm die Erfüllung eigener Wünsche versagt.

So wirkt dieser Grund auch im Bilde. Er gibt der Figur einen festen Rückhalt, aber als dunkle Schattenmasse auch gleichzeitig einen schweren, drückenden Akzent.

Auch die Frau steht für das Auge in enger Beziehung zu dem Grunde. Gerade da, wo an ihrer Seite die Reiseflasche sichtbar wird, wo unsere Vorstellung sowieso mit diesem Gegenstande ein Hinaus verbindet, den Begriff der Reise, beginnt im Mittelgrunde eine Brücke, die energisch einen Weg bezeichnet und so notwendig unsere Phantasie in einmal eingeschlagener Richtung weiterleitet. Der Gedanke an die Reise bewegt wohl die Frau, aber die Landschaft, in die es hinausgehen soll, ist nebelig, trübe, ein grauer Himmel lastet darüber. Sie schafft wohl kein Frohlocken, kein Sehnen nach der Weite, sondern ein leises Bangen und Grauen.

So ist die Landschaft, wie sie äußerlich gegenüber den plastischen Figuren als Reliefgrund erschien, auch innerlich abhängig von den Personen, eine Projektion innerer Vorgänge in die sichtbare Erscheinungswelt.

Da diese inneren Vorgänge in unserem Falle Stimmungen sind, ein Ausruhen auf inneren Erlebnissen, so vollzieht sich in dieser Projektion ein Ausklingen, das entscheidend wird für die lyrische Gesamtwirkung [1]).

---

[1]) Eine Zeichnung in schwarzer Kreide der Albertina in Wien (K. H. 1397, Reprod. Sch. & M. 795), eine Studie zu diesem Gemälde, zeigt bei der gleichen Gruppierung der Personen Abweichungen, die insofern interessant sind, als sie der Szene den Charakter eines dramatischen Auftrittes geben.

Abraham zeigt dieselbe Haltung wie auf dem Gemälde. Hagar und Ismael aber, letzterer von vorn gesehen, sind in

Auf der Subjektivierung der Landschaft beruht auch die Darstellung des lyrischen Monologes.

Auf einer in Breitformat gegebenen Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (K. H. 81, Repr. Lpm. 20) sitzt ein Greis als einzige Figur links im Vordergrunde. Er ist von vorn gesehen, hält die Hände vor der Brust gefaltet und wendet den Kopf nach rechts. Die Landschaft zeigt die Art der 50er Jahre, wie wir sie schon kennen lernten. Der Vordergrund mit der Figur ist scharf gegen einen zweiten Plan abgesetzt, einen breiten, leeren Streifen, eher als sandiges Land, denn als Fluß (Hofstede de Groot) anzusehen. Ein unbelaubter, anscheinend verdorrter Baum mit starkem Geäst im Mittelgrunde bildet ein Gegengewicht für die Figur.

Bewegung gegeben. Sie gehen energisch nach vorn und wollen scheinbar eben an Abraham vorüber. Ismael weint, Hagar schiebt ihn vorwärts, ihre rechte Hand auf seine Schulter legend. Mit einer Drehbewegung des Oberkörpers nach rechts wendet sie sich so energisch nach Abraham hin, daß fast der Eindruck entsteht, als sage sie ihm im Vorübergehen eben noch recht unwirsche Worte.

Erst durch die Beruhigung der Bewegung und das Hinzutreten der Landschaft entsteht die lyrische Wirkung des Gemäldes.

Aber bei allem dramatischen Leben birgt auch diese Zeichnung schon lyrische Elemente in sich und zwar in der Anwendung der Kreidetechnik, die in der Zeit um 1650 nichts Selbstverständliches ist. Gibt die spitze Feder leicht eine scharf pointierte Bewegung, die Rohrfeder oder der Pinsel Hell- und Dunkelkontraste, Beleuchtungseffekte, so ist die weiche Kreide, die keine scharfen Konturen kennt, die schon in sich selbst etwas Weiches, Zerbröckeltes, Verschwimmendes hat, besonders geeignet, einmal stoffliche Werte, zugleich aber durch den gedämpften Gesamtton der Vortragsweise etwas Dämmerndes, Verträumtes, also wesentliche Faktoren der Lyrik, wiederzugeben.

Über die chronologische Bedeutung dieser verschiedenen Techniken vergl. Näheres bei Hofstede de Groot: Die Handzeichnungen Rembrandts; Einleitung S. XXXIII.

Den dritten Plan und Hintergrund zugleich bildet ein Hügel, auf dem zwischen Bäumen ein Haus sichtbar wird.

Der Greis befindet sich also in einer einsamen, von menschlichen Wohnungen entfernten, entlegenen Gegend. Vielleicht sollen wir bei dem Wasserkruge, der neben ihm am Boden steht, an die Wüste denken. Dann ist er wohl ein Einsiedler, oder ein Prophet. Seine Haltung zeigt, daß er sich inneren Betrachtungen hingegeben hat. Welcher Art diese sein mögen, das erfahren wir wieder aus der landschaftlichen Umgebung, auf der sein Blick zu ruhen scheint. Der dürre, entlaubte Baum, ist er nicht ein Ausdruck des Alters, der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des irdischen Daseins? Er schiebt die menschlichen Wohnstätten im Hintergrunde weit in die Tiefe und auch in dem Sinnen des Greises mag so der Gedanke der Vergänglichkeit die Sehnsucht nach der Welt zurückdrängen —. Klingt sie doch nach, ganz zuletzt, dann ist es Wehmut ernüchternder Erkenntnis.

Einen besonderen Fall lyrischer Darstellung zeigt ein Gemälde der allerletzten Jahre des Meisters in Petersburg (Eremitage), das die Rückkehr des verlorenen Sohnes in lebensgroßen Figuren darstellt.

Die Szene spielt vor einem Hause, ein mächtiger Torbogen ist im Mittelgrunde sichtbar, von grünem Laub umspielt, aber nur angedeutet, unbestimmt, in „grünbräunlichen" Tönen mit dunklem Grunde zusammenspielend.

Links im Vordergrunde kniet in verlorenem Profil sichtbar der verlorene Sohn, „in der Tat ein verlorener Sohn, verkommen in Unrat und Aussatz, notdürftig mit Fetzen behangen," ein rechter „Galgenvogel" —; er birgt seinen Kopf in der Gewandung des greisenhaften Vaters, der hinter ihm steht, sich über ihn

beugt und mit beiden Händen seine Schultern betastet. Auf der Gruppe liegt helles Licht.

„Gegen die Verlumptheit des Sohnes", dessen „weißliche Lumpen" sich in lachsfarbenen Tönen aus den „Tonwellen zwischen Grün und Gold, zwischen Grauoliv und Rötlichbraun" herauslösen, „entfaltet sich aller Reichtum der Kleidung auf dem . . . Vater . . . Über einem grüngoldenen Gewand, von dem weiße, in Rüschen endende Ärmel hervorkommen, breitet sich ein mantelartiger, zinnoberroter Umhang. An seiner Innenseite sieht man Bänder, durch welche die Arme gesteckt sind, um den Umhang festzuhalten. Quasten in Rot schmücken seine Enden". Ein grünes Käppchen sitzt auf dem weißen Haar, das mit dem weißen Bart „ein Antlitz umrahmt, dessen Augen anscheinend erloschen sind, sie haben kein Licht und sprühen keins. Damit ist alle Empfindung nach innen gedrängt".

Die zunächst dramatische Szene kommt durch die Vortragsweise der bildlichen Darstellung zu einer lyrischen Wirkung.

Die Bewegung des Alten ist nicht die spontane Gefühlsaufwallung des Vaters, sein Vergeben nicht das bewußte, auf Menschen- und Lebenskenntnis beruhende Handeln, das den Irrtum als Weg zur besseren Erkenntnis durchschaut, es ist keine Gnade wie die des Ewigen — nein, — dieser Greis ist ein Mensch, mürbe am Rand des Grabes, stumpf fast und blind. In stillen Stunden mag er schon oft in natürlicher Liebe zu dem Sohne Verzeihung, Gnade und alles in Gedanken gewährt haben in der stillen Hoffnung, noch einmal den Verlorenen in seine Arme schließen zu können. Und nun ist mit einem Male die Sehnsucht erfüllt, und der Greis in seiner Schwachheit, aber mit dem Willen zu verzeihen, der stärker ist als alle äußeren Gegengründe, hält fest an dem Momente, der ihm der einzige höchste Wert bedeutet, den es für ihn noch gibt, bevor er in

die Grube fährt. Er überläßt sich dieser Gefühlsbeseligung ganz — als Mensch —.

Dieser Vorgang macht aber nur einen Teil des Bildes aus, er füllt etwa die linke Hälfte, während die rechte von drei Figuren eingenommen wird, die als stumme Zeugen zuschauen. Im Vordergrunde rechts in gleichem hellen Licht wie die Hauptgruppe, steht ein alter Mann, im Profil, die gefalteten Hände auf einen Stock stützend. Er ist in dasselbe leuchtende Zinnoberrot gekleidet wie der alte Vater und überragt die Gruppe um Haupteslänge. Ein zweiter Mann sitzt weiter zurück. Er „faßt mit der linken Hand das übergeschlagene rechte Bein am Fußgelenk, die rechte Hand liegt auf der Brust." Den Kopf, den ein schwarzes, mit einer Goldborte geschmücktes Barett bedeckt, hat er leise geneigt; sein Gesicht ist erhellt, bildet aber gegenüber den Vordergrundfiguren eine schwächere Lichtstufe. Noch weiter zurück, in der Mittelachse des Bildes, neben dem Torpfeiler erscheint das Gesicht einer dritten Figur, matt erhellt — rote Lippen, zwei dunkle Augen, ein sorgloses, fast heiteres Dreinschauen.

Was bedeuten diese Figuren, die, gleichberechtigt mit dem Hauptvorgang und dabei doch in ihrer rätselhaften Erstarrung scheinbar zusammenhanglos, zweifelsohne für das künstlerische Wesen des Bildes mitbestimmend sind?

Worin liegt das künstlerische Wesen des Bildes? Unsere bisherigen Gesichtspunkte (aus der Poesie) versagen, und es ist kein Zufall, daß man lange mit dem Bild nichts rechtes anzufangen wußte. Neumann war es, der zum ersten Male in seinem genialen Nachempfinden des Farbenmeisters Rembrandt das künstlerische, geschlossene Gefüge der scheinbar zusammenhanglosen Bildelemente erkannte. In einer Farbensymbolik fand er die Lösung: Gnade —!

Aber diese Antwort in dem einen bestimmten

Begriff scheint doch zu subjektiv, sie scheint zu viel hineinzutragen in das Bild von persönlichem Empfinden, persönlichem Erleben; die künstlerische Wirkung des Bildes ist enthüllt, aber nicht ganz die Mittel, die diese Wirkung hervorrufen.

Der Schlüssel liegt anderswo. Wir haben es mit einer Komposition zu tun, der weder von der Malerei noch von der Poesie aus voll gerecht zu werden ist, die hinüberspielt in ein ganz anderes Gebiet, in die Musik.

Wir befinden uns in diesem Bilde in der Tat

AN DEN GRENZEN DER MUSIK

Das heißt doch aber wohl nichts anderes als die sukzessive Bildanschauung in äußerster Konsequenz zu proklamieren, und Lessings Entscheidung, daß die Malerei nur für die simultane Anschauung schaffe, bleibt als Einwand, solange der Nachweis nicht gelingt, daß auch der Maler Mittel hat, die sukzessive Anschauung in gesteigertster Form zu erzwingen.

Das ist dasselbe Problem, daß sich schon einmal bei der epischen Darstellungsform ergab, nur diesmal mit anderem Endzweck. Die Lösung wird hier in derselben Richtung liegen wie dort, nämlich in dem Schaffen künstlicher Blickbahnen.

Wir wollen das Petersburger Bild auf diesen neuen Gesichtspunkt hin prüfen.

Der erste Blickreiz ist zweifellos die Gruppe Vater und Sohn, ein dramatisch (in der Phantasie des Beschauers) bewegter Vorgang, dem helles Licht und leuchtendes Rot, das gewaltsam die „halberstickte und gedämpfte" Farbenstimmung des Bildes durchbricht, einen besonderen Tonwert verleiht.

Aber in dreifacher Hinsicht läßt uns diese Hauptszene nicht zum ruhigen Schauen kommen. Einmal

enthält sie einen Widerspruch. Die starke Kontrastwirkung als Exposition widersetzt sich der lyrischen Vortragsweise und verlangt einen künstlerischen Ausgleich. Zweitens verlangt die Gruppe, die an der linken Seite des Bildes steht, notwendig ein Gegengewicht; sie gibt durch ihre Stellung von vornherein den Anspruch alleiniger Wirkung auf. Eine enge Verbindung mit einem solchen Gegengewicht schlägt endlich zwingend für das Auge die Farbe. Dasselbe grelle Rot, das ununterbrochen auf der Gruppe klingt, findet sich in gleicher Intensität rechts im Mantel des stehenden Mannes. Unser Blick gleitet zu ihm.

Die malerische Befriedigung genügt uns nicht, denn nicht von einem „Rot" allein, sondern von einem inneren Vorgang kommen wir; eine poetische Befriedigung finden wir nicht. Aber auf etwas anderes antwortet diese rechte Seite. In seiner stark ausgeprägten, starren Haltung gibt der stehende Mann das, was wir drüben erwünschten — völlige Ruhe, Negation aller äußeren Bewegung. In seinem still empfindenden Vorsichhinträumen gibt er losgelöst von jedweden andersartigen Elementen das rein Lyrische.

Unser Auge bleibt aber nicht bei diesem Alten, es muß zurück, durch die Macht des Profiles, das nach links weist, — bis die Macht der Farbe wiederum als bleibender Reiz von neuem ein Wandern erzwingt. So entsteht ein Hin und Hergleiten — und durch die unendliche Schnelligkeit dieses Prozesses schließlich ein Zusammenklingen, aber nun nicht mehr das Zusammenklingen sich gleichbleibender Töne wie in einem Akkord, sondern ein Ensemble zweier Melodiereihen, von denen die eine die bevorzugte Hauptmelodie, das Thema abgibt, während die zweite einen gewissen Grundcharakter des Themas aufnimmt und diesen in reiner Gestalt wiedergibt, ja man könnte sagen durch diese Herausschälung erst die Grund-

lagen schafft, auf der allein das Thema zu voller harmonischer Wirkung kommen kann.

Der stehende Mann rechts gibt in unserem Bilde, in reiner Form, losgelöst, das Lyrische, welches in der Gruppe noch vermischt und getrübt war mit der dramatischen Exposition.

An dritter und vierter Stelle gleitet unser Blick zu zwei anderen Reizen, die als schwächere Lichtstufen in Wirkung treten. Zunächst zu dem sitzenden Mann. Dieser zeigt die gleiche innere Ruhe wie der stehende Alte, zugleich aber in seiner eigentümlichen, gespannten äußeren Haltung eine nähere Verwandtschaft zu der Bewegung des Hauptthemas; er ist wie ein paralleles Mitgehen mit der Hauptmelodie ohne ausgeprägten eignen Charakter.

Die dritte Figur schließlich, deren Kopf nur sichtbar ist, kommt zuletzt zur Geltung; aber doch steht sie an wichtiger Stelle. Sie füllt eine Lücke zwischen der Hauptgruppe und dem Stehenden rechts, sie ist wie ein lösender, vermittelnder Klang. —

Auch von diesen letzten Figuren kehrt unser Blick notwendig immer wieder zurück zum Hauptvorgang. Dieser behält die Führung. Zur vollen Entfaltung und zum harmonischen Ausgleich kommt er erst im Gefüge des Ganzen, in der thematischen Verarbeitung.

Es kann nunmehr nicht mehr gezwungen erscheinen, wenn man die Bildkomposition mit einem Streichquartettsatz vergleicht, den Hauptvorgang mit der führenden Stimme, der ersten Violine, den Mann rechts im Vordergrund mit dem Cellopart, der die Grundlage der Hauptmelodie gibt, ihren Hauptcharakter in großen Zügen, und so bestimmend für den Charakter des Ganzen wird.

Die sitzende Figur in ihrer Parallelbewegung zur Hauptmelodie, gleicht sie nicht der zweiten Violine, die der Melodie am nächsten steht, ohne aber an ihrem Gehalt im eigentlichen Sinne teilzuhaben.

Die Viola bleibt — ihre Stellung im Quartettsatz entspricht genau jener der dritten Figur rechts in unserm Bilde. Sie ist klanglich nötig als Vermittlung, ein umschlingendes Band. —

Und das Ganze, wäre es nicht treffend zu bezeichnen als: thematische Verarbeitung eines im Charakter bewegten Themas zu einem Quartettsatz im Andante?

Dieses Bild steht nicht allein; auch ein anderes Gemälde der Eremitage in Petersburg aus den Jahren um 1665 „Haman in Ungnade" findet nur seine Lösung im Vergleich mit musikalischer Kompositionsart.

Ein vornehm gekleideter Mann steht in lebensgroßer Figur von vorn gesehen im Vordergrund des Bildes. Nur der Oberkörper ist gegeben, die linke Hand faßt in den Gürtel, die rechte liegt auf der Brust. Der halbbeleuchtete Kopf ist gesenkt, die beschatteten Augen sind zu Boden geschlagen, schlaff hängen die Mundpartien. Gram spricht sich in diesem Gesicht aus, Gram, der sich nicht Luft machen wird in Explosionen, in Schmerzausbrüchen —, Gram, der ganz in sich hineingetragen, im Innern wütet.

Die Figur steht vor dunklem Grunde und noch zwei andere Figuren tauchen rechts und links im Mittelgrunde auf, ein König, mit dem Hermelinmantel, einer goldenen Kette, einen gekrönten Turban, und auf der andern Seite ein barhäuptiger Greis mit langem Bart.

Zu diesen Figuren eilt unser Blick von der Vordergrundfigur und wieder zurück, es vollzieht sich derselbe Prozeß wie auf dem vorigen Bild.

Sie stehen in keinem mimischen und auch in keinem poetischen Zusammenhang mit der Hauptfigur, selbst wenn wir einen auf die Charakterisierung der Figuren passenden Text heranziehen, den König etwa als Ahasver, den Alten als Mardochai und die Hauptperson als Haman ansprechen. Es findet sich in der

bekannten Esther-Geschichte keine Situation, die das Bild erklären würde. Der König hat den Kopf zur Seite geneigt und schaut ins Leere mit jenem unsagbar traurigen Blick, den viele von Rembrandts Spätporträts aufweisen. Das gleiche gilt von dem Alten links. Tiefe Falten durchfurchen seine Stirn, Schmerz, Wehmut kommt in seinem Gesicht deutlich zum Ausdruck.

Das eigenste Wesen des Bildes läßt sich auch hier nur mit Vergleichen aus der Musik fassen. Die Stimmung der Hauptfigur wird zu einem musikalischen Thema, das in den zwei Begleitfiguren seine Verarbeitung findet. Eine Art Schicksalssang erklingt es — Unheil, das nicht aufzuhalten ist, selbstverzehrende, dumpfe Qual, einem schwermütigen Andante Tschaikowskys etwa vergleichbar —, wie in diesem so oft, klingen auch hier Seitenthemen hinein und mischen Schmerz — Resignation dazwischen: der Greis — der König —. Darin erschöpft sich zugleich die künstlerische Bedeutung dieser Figuren, sie enthalten vor allem keinerlei poetische Absicht.

Daß sie äußerlich Figuren aus einem bestimmten Stoffkreis darstellen, erklärt sich als Nachklang des Estherstoffes, aus dem die Darstellung, die Verarbeitung einer musikalisch konzipierten Idee hervorging.

Diese musikalische Kompositionsart bedeutet bereits eine

VERFLÜCHTIGUNG DES POETISCHEN INHALTS

Diese tritt unbeabsichtigt ein, wenn die sinnliche Darstellung als Ausdruck des Inhalts versagt, so daß Genrewirkungen entstehen,[1]) dann aber auch in voller künstlerischer Absicht, wenn der poetische Stoff von vorn-

[1]) Vergl. Die Darstellungen eines Ausspruchs. (S. 39f.)

herein nur als Anlaß ganz anderer, malerischer Absichten dient.[1])

Ein umgekehrter Fall der Entartung des poetischen Bildes ist schließlich die Allegorie, die Darstellung abstrakter Ideen.

Wir finden die Allegorie auch bei Rembrandt

---

[1]) Das ist natürlicherweise eine häufige Erscheinung bei einem Künstler, der sich mit der Lösung höchster malerischer Probleme beschäftigt. Wie oft ist für Rembrandt das Porträt Mittel zum Zweck; man denke nur an die Vermummungen, die Beleuchtungsprobleme und alle die Dinge rein malerischer Art, die dort oft als Hauptzweck zum Ausdruck kommen.

So liegt bei den zahlreichen Darstellungen „der Heilung des Tobias" fraglos die Absicht des Genrebildes in der Art Brouwers vor. Lichtprobleme spielen eine große Rolle in dem Passionszyklus, für den Prinzen von Oranien gemalt, ebenso in einer Gruppe von Darstellungen interessant beleuchteter Greise, die zu dem Petersburger Gemälde des Jahres 1630 „Jeremias über die Zerstörung Jerusalems trauernd" gehört. Anlaß zu Helldunkelproblemen in sogenannten Nachtstücken geben vor allem Szenen wie die Geburt Christi, die Ruhe auf der Flucht, und die Ankunft des Samariters vor dem Wirtshaus. Der Bathsebastoff, der ermöglicht, eine nackte Frauengestalt im Bade bei der Toilette in voller Ruhe ohne mimischen Ausdruck zu geben, wird Anlaß zu echt malerischen Bildern, in denen die leuchtende Nacktheit eines Frauenkörpers und die Lichtreize, die sich aus seiner Stellung zur Umgebung ergeben, zum Hauptthema werden. Dahin gehört die „Findung Moses" des Jahres 1635 (Drayton Manor, Sir Robert Peel), wo die malerischen Reize nackter Frauenkörper zwischen dunklen Bäumen, von klarem Wasser umspielt, Endzweck des Bildes sind. Eine Bildgattung eigenen künstlerischen Zweckes ist auch das Kostümstück. Als Hauptbeispiel mag die Aussöhnung Davids mit Absalon (1642; Eremitage Petersburg) gelten, wo ein wahres Schwelgen des Malers in der sorgfältigen Wiedergabe der prachtvollen, mit Stickereien besetzten Gewänder zu spüren ist. Von Absalon, der uns den Rücken kehrt, gewahren wir nichts persönliches, der Ausdruck des en face stehenden Königs ist kalt und wir suchen vergeblich Spuren innerer Erregung.

(B. 108—11; Die Eintracht des Landes (1648) Rotterdam, Museum Boymans; Allegorie auf die Kunstkritik, Federzeichnung in der Sammlung Friedr. Aug. II. in Dresden, K. H. 303). Sie verlangt eine spezielle Betrachtung, die vor allem zu untersuchen hätte, wie weit Rembrandt in seinem künstlerischen Wollen die Absicht der Allegorie bei der malerischen Ausführung aufrecht erhält, oder ob nicht etwa am letzten Ende der Maler, in reiner Freude an den malerisch-dekorativen Werten der „Symbole", den entscheidenden Klang der Darstellung bestimmt.

Das Poetische in der künstlerischen Entwicklung Rembrandts

Mit diesen Versuchen, das Wesen Rembrandtscher Kunst mit Hilfe poetischer bez. musikalischer Terminologie in Worte zu fassen, ist das Gesamtwerk des Meisters keineswegs erschöpft. Nicht einmal dessen poetischer Gehalt ist erledigt, denn Rembrandt ist auch in weiterem Sinne „Dichter" und vielleicht Musiker, als Porträtmaler, als Landschafter.[1]) Das soll einer folgenden Arbeit vorbehalten sein.

Aber schon aus dem abgegrenzten Kreis von Darstellungen ergeben sich wichtige Resultate, die nicht

---

[1]) Auch diese beiden Bildgattungen lassen sich bei Rembrandt in ihrem innersten Kern nur nach unseren Gesichtspunkten fassen.

Man vergegenwärtige sich nur die dramatische Bewegung des „männlichen Portraits" bei Graf Edmund Pourtalès in Paris 1633, oder des Londoner Bildes desselben Jahres: „Der Schiffsbaumeister und seine Frau" (Buckingham-Palast), dann die psychologische Vertiefung des „Menonitenpredigers Anslo" des Jahres 1641 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), und endlich die völlige Ruhe der äußeren Erscheinung, das Lautwerden tiefen seelischen Lebens, das Lyrische in den Portraits der Spätjahre, z. B. in dem sog. Nicolaus Bruyningh (1652) oder dem „Architekten" des Jahres (1656 (beide in der Königl. Galerie in Kassel). — Ferner: Die dramatisch bewegten Landschaften des Jahres 1638, die „mit dem Obelisken" (Boston, Mrs. Gardner-Museum) und die „mit dem barmherzigen Samariter" (Krakau, M. Czartoryski), dann an die bereits ins Innere der Naturvorgänge dringende Radierung „mit den drei Bäumen" des Jahres 1643 (B 212) und endlich die Ruhe, die Stimmung der mit großen Massen rechnenden „Mühle" des Jahres 1650 (Bowood, Marquess of Landsdowne).

allein für die Kenntnis der Entwicklung Rembrandts, sondern für die Entwicklung der Malerei überhaupt von großer Bedeutung sind.

Wenn wir die Entstehungszeit der besprochenen Darstellungen mit in Rechnung ziehen, dann ergibt sich eine Entwicklung in drei großen Perioden. In den Anfang der Kunsttätigkeit Rembrandts, in die dreißiger Jahre gehört die stark dramatische Darstellungsweise, die Bevorzugung heftiger Affekte. Rembrandt ist in dieser Zeit Barokmaler im eigensten, aber auch im eigenen Sinne seiner Kunst. Das Mimische steht durchaus im Vordergrund, das Mienenspiel, die Gesten sind die Hauptausdrucksfaktoren inneren Erlebens. Rembrandt ist sich dieses speziellen künstlerischen Wollens wohl bewußt, nicht zufällig übt er die Ausdrucksfähigkeit der Mienen in den zahlreichen Selbstporträts mit Gesichtsverzerrungen in allen möglichen Variationen. Die Zeitgenossen bewundern dieses Können, es gilt ihnen als etwas ganz neues, einzigartiges, man denke nur an die Begeisterung, welches das Gemälde „Judas bringt die Silberlinge zurück" (um 1628—29) bei Huygens hervorrief.

Ende der dreißiger Jahre und in den vierziger Jahren vollzieht sich eine Wandlung. Das psychologische Interesse bekommt die Oberhand. Regungen der Seele, innere Konflikte, die sich der Wiedergabe im mimischen Ausdruck entziehen, verlangen Gestaltung. Rembrandt bringt auch diese mit dem poetischen Zauberlicht, dem Halbdunkel, und mit raffinierten Mitteln malerischer Erscheinung zur Darstellung. Der Höhepunkt dieser dramatisch-psychologischen Periode liegt etwa in dem Petersburger Petrusbild.

In der Spätzeit des Meisters tritt, wohl vorbereitet durch diese starke Verinnerlichung dramatischen Geschehens, ein letzter entscheidender Wandel ein.

Die Farben leuchten mit einem Male glutvoll auf wie im Wonnerausch, aber sie zerfließen — und mit

ihnen die bisher dramatische Konzentration des poetischen Inhalts. Es gibt keinen Dualismus mehr zwischen Inhalt und Form, alles ist in einem und eins in allem — Verschwimmen und ein leises Klingen weicher Stimmungen — höchste Verallgemeinerung des Inhalts bis zur musikalisch konzipierten Synthese.

Die Figuren sind und fühlen sich als Glieder der „Alls", kein Auflehnen mehr gegen den Zwang der Verhältnisse, keine geballten Fäuste, kein Kampf mehr. — Aufbäumender Eigenwille wird zur Resignation, Schmerz zu stillem Dulden, Jubel zu einem heiter lächelnden Dahinträumen — alles ist wie ein Warten auf die Erlösung, ein volles Erkennen des ewigen Weltzusammenhanges — ein künstlerischer Pantheismus —.

Es ist dabei gleich, ob Rembrandt Porträts malt oder Landschaften oder historische Darstellungen, die ganze Kunst der Spätzeit Rembrandts zeigt diesen Zug.

Gleicht sie nicht auch darin Shakespeare, finden wir im „Wintermärchen" nicht ähnliches.

Wenn wir den inneren Ursachen dieses Wandels nachspüren, dann muß eins vor allem mit in Rechnung gezogen werden, das nicht in unsern Zusammenhang gehörte, die Landschaft. Mit ihr beschäftigt sich Rembrandt in den vierziger Jahren und in dieser Beschäftigung liegen vielleicht die Keime des Spätstiles. Eins sein — der innigste Zusammenhang, malerisches Verwobensein ist dort das höchste Ziel. Was Wunder, wenn der „landschaftliche Satz" nun auch nachwirkt auf dem Gebiet der Innenwelt.

Dieser Wandel des Stiles ist bezeichnend, nicht allein für die künstlerische Entwicklung Rembrandts, sondern für die Entwicklung der Malerei überhaupt. Es vollzieht sich in dieser Spätkunst Rembrandts, der einsam steht in seiner Zeit, ein Ausklingen der Kunst des Barock.

VERZEICHNIS

der seit 1905 erschienenen Bücher und Aufsätze über Rembrandt

Rembrandtliteratur seit Gersaint 1751 bis 1905 siehe bei

Wilh. R. Valentiner: Rembrandt und seine Umgebung. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. XXIX. Straßburg, 1905. J. H. Ed. Heitz.)

W. Bode: Rembrandts Sohn Titus (Die graphischen Künste). 1905.

Emile Verhaaren: Rembrandt. 1905.

Ludw. Justi: Der neue Rembrandt im Städelschen Museum (Zeitschrift f. bildende Kunst. 10). 1905.

M. C. von de Rovaart: Rembrandt als mensch en kunstenaar, 1. u. 2. Afl., Buiksloot, 1905.

J. Veth: Rembrandtiana I. Rembrandts Wyze van Adapteeren (Onze Kunst 10). 1905.

C. Tränckner: Bei Rembrandt. Ein Beispiel anregender Kunstbetrachtung (Kind u. Kunst 2). 1905.

R. Hamann: Rembrandt, der Erzähler (Kunst u. Künstler III). 1906.

J. Veth: Rembrandtiana II: Rembrandts vroegste werk (Onze Kunst II). 1906.

Dr. W. R. Valentiner, en J. G. Veldheer: Rembrandt. Kalender-boek voor 1906. Met inleidend woord van dr. C. Hofstede de Groot. Amsterdam, Meulenhoff & Co.

Menpes (Mortimer): Rembrandt. With an Essay on the Life and Work of Rembrandt by C. Lewis Hind.

Rembrandt: Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen. Mit einer biograph. Einleitung v. Adolf Rosenberg (Klassiker d. Kunst 1. Gesamtausg. 2. Aufl. XXXVII). 1906.

J. Veth: Rembrandtiana; les procédés d'adaptation de Rembrandt (Artflamand et hollandais 10). 1906.

F. Goldschmidt: Rembrandt et l'école italienne (Nouvelle Revue 149). 1906.

Rich. Hamann: Rembrandts Radierungen. Berlin, B. Cassirer, 1906.
W. Bode: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit d. heliogr. Nachbildg. Geschichte s. Lebens u. s. Kunst. Unter Mitwirkung v. Dir. A. D. C. Hofstede de Groot. Paris, Ch. Sedelmeyer, 1905.
Karl E. Hackenberg: Rembrandt als Germane u. Protestant. Eine kultur- u. kunstgeschichtliche Betrachtung. Leipzig, J. Baedecker, 1906.
Jan Veth: Rembrandts Anpassungsart (Kunst u. Künstler 6). 1906.
A. M. Hind: The Portraits of Rembrandt's Father (The Burlington Magazine 36). 1906.
H. E. Wallsee: Rembrandt (Hamburger Nachrichten 24. 30. III).
Quellenstudien z. holländ. Kunstgesch. Hrsg. unter d. Leitg. v. Dr. C. Hofstede de Groot. Haag, M. Nijhoff: III. Die Urkunden über Rembrandt. Neu hrsg. u. kommentiert v. Dr. C. Hofstede de Groot.
J. Veth: Rembrandtiana. III. Rembrandt in het Museum te Kassel (Onze Kunst 4). 1906.
W. Bode u. Wilh. Valentiner: Rembrandt in Bild u. Wort. Berlin, R. Bong, 1906.
P. Schubring: Ein neuer Rembrandt im Berliner Museum (Die Hilfe 27. 5. 1906).
Max Friedländer: Rembrandt (Neue Kunst 8). 1906.
K. T. Wenzelburger: Rembrandts Leben u. Schicksale (Neue Kunst 8). 1906.
Hans Wolfg. Singer: Rembrandt. Des Meisters Radierungen in 462 Abb. (Klassiker d. Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Band 8).
Rembrandt-Almanach 1906—1907. Eine Erinnerungsgabe zu d. Mtrss. 300. Geburtstage. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
W. R. Valentiner: The new Rembrandt at Frankfurt (The Burlington Magazine 39). 1906.
C. Hofstede de Groot: Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721), neu herausgeg. u. kommentiert (Quellenstudien z. holländ. Kunstgesch., hrsg. unter d. Leitg. v. Dr. C. Hofstede de Groot. Haag, Martinus Nijhoff III.).
J. M. Schalekamp: Rembrandt's leven. Populaire schets. Met 28 platen Buiksloot, Drukkers-en uitgevers-maatschappi.
A. Bredius: Ter herdenki gn den 300sten geboordetag v. Rembrandt 1606—1906. Amsterdam, Uitgeversmaatschappi „Elsevir".
William Unger: Rembrandt van Rijn. Brussel, L. J. Krijn, 1906.

Meisterbilder: Hrsg. vom Kunstwart. Mit Text a. d. Umschlag. Blatt 167. Rembrandt: Die (große) Kreuzabnahme. 1906.
D. S. Meldrum: Rembrandt van Rijn (Blackwoods Magazine MLXXXIX).
Rich. Graul: Rembrandt. Eine Skizze. 50 Zeichnungen. Leipzig, E. A. Seemann, 1906.
W. R. Valentiner u. J. G. Veldheer: Rembrandt. Zu seinem 300. Geburtstage mit Vorwort v. Hofstede de Groot. Amsterdam-Leipzig, K. F. Koehler, 1906.
E. Felder: Rembrandt u. die Frau (D. Blaubuch 9. 8.). 1906.
D. Koch: Rembrandts christliche Kunst (Christl. Kunstblatt 8). 1906.
P. Schubring: Rembrandt u. d. alte Testament (Christl. Kunstblatt 8). 1906.
E. Heyck: Rembrandt u. wir (Deutsche Tageszeitung 15. 7.). 1906.
C. Neumann: Rembrandts Nachtwache in ihrer neuen Aufstellung im Reichsmuseum zu Amsterdam (Kunstchronik 32).
P. Schubring: Shakespeare u. Rembrandt (Münchner Ztg. 18. 7.). 1906.
A. Schmarsow: Z. Gedächtnis Rembrandts (Rundschau 29). 1906.
K. Voll: Z. Rembrandtfeier (Süddeutsche Monatshefte 8). 1906.
O. Hach: Rembrandt. D. Künstlers Leben u. Schaffen. Leipzig, W. Wicher.
Bruno Jacobi: Rembrandt. Ein Verzeichn's d. durch Photogr. u. Kunstdr. reprod. Arbeiten d. Mstrs. Berlin. Gesellsch. z. Verbrtg. klass. Kunst.
Rich. Muther: Rembrandt (Die Kunst. Samml. illustr. Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. Berlin, Bard, Marquardt & Cie. 40.
H. Knackfuß: Rembrandt (Künstler-Monographien III. Bielefeld, Velhagen & Klasing).
C. Neumann: Rembrandt u. Wir (Rede bei d. Rembrandtfeier der Kieler Universität. Stuttgart, W, Spemann, 1906).
Rembrandt-Mappe. Hrsg. v. Kunstwart. München, G. D. W. Callwey, 1906.
C. J. Holmes: The Development of Rembrandt as an Etcher Article III (1636—1650. (Bourlington Magazine 41.) 1906.
Emile Michel: Rembrandt. A Memorial of his Trecentenary. London, Heinemann.
G. Geffroy: Rembrandt (Art et les Artistes, Juillet 1906).
F. Schmidt-Degener: Rembrandtimitateur de Claus Sinter et de Jean van Eyck (Gazette des Beaux Arts 590). 1906.

G. Kleider: Oogenbliken van andacht voor meesterwerken van Rembrandt Harmenez van Rijn. Amsterdam, W. Versluys, 1906.
F. Schmidt-Degener: Rembrandt. Een kunstenaarsleven. Amsterdam, W. Versluy, 1906.
Jan Veth: Rembrandts leven en kunst. Amsterdam, Scheltema & Holkema's boekhandel, 1906.
Altonbladet (Stockholm) 14. VII. Rembrandt. Ett trehundraarsminne.
C. Neumann: Rembrandt (Ord och bild. H. 7). 1906.
Jos. Israëls: Rembrandt. Eine Studie. Autor. Übersetz. v. Else Otten. Berlin, Concordia, 1906.
J. A.: Rembrandts födelsestadt (Göteborgs Handelstidning 208). 1906.
J. A.: Rembrandts Nattvakt (Göteborgs Handelstidning 221). 1906.
M. C. van de Rovaart: Rembrandt (Ontraking 5. 6. 1906).
J. Veth: Rembrandtiana V. De Rembrandt-Hulde Teutoonstelling in de Leidsche Lakenhal (Onze-Kunst 10). 1906.
J. Springer: Rembrandts Hundertguldenblatt (Kunstchronik 19. 10. 1906).
Severin Rüttgers: Aus Rembrandts Radierungen mit Einleitung: Des Künstlers Persönlichkeit u. s. Werk (Hausschatz deutscher Kunst d. Vergangenheit. 2. Berlin, Fischer & Franke).
P. Schubring: Rembrandt in italienischer Beleuchtung (Frankfurter Ztg. 4. 12. 1906).
F. Dülberg: Die Leydener Rembrandtausstellung (Kunstchronik 5).
Julio Lectura: El valor de las obras de Rembrandt.
Coopmann: Rembrandt-studies (Lucifer 26). 1906.
Van Balen: Rembrandt en ons volkskarakter (Neerlandia 7).
Looy, Jac. van: Ode aan Rembrandt Amsterdam, L. J. Veen.
E. Michel: Les Chefs-d'oeuvre de Rembrandt. Hachette et Cie. 1906.
Th. Munch: Rembrandt (Jule-Album 1906, Kopenhagen).
Waarheit 9: Rembrandt.
W. R. Valentiner & J. G. Veldheer: Rembrandt (Meulenhofs Künstler Kald. für 1907, Amsterdam).
A. Moureau: Rembrandt, reprod. en coul, de 14 chefs d'oeuvre avec biograph. et commentaires. H. Laurens.
T. Neal: Rembrandt et l'arte de suo tempo. Firenze, Seeber, 1906.
S. van Loo: Rembrandt (Dietsche Warande en Belfort). 1907.
R. Wüstmann: Rembrandt u. d. Bühne (Galerien Europas 8). 1907.

C. Neumann: D. Dolch auf Rembrandts Gemälde: „D. Blendung Simsons" (Frankfurter Ztg. 6. II). 1907.
M. Viola: In het Rembrandt-jaar (Nieuwe belg. illustr. 1906, 14—48).
Greef: Rembrandts Darstellungen d. Heilg. d. blind. Tobias Sitzungsbericht d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1907. I.
P. Schubring: 50 Radierungen. II. Folge. Lex Berlin.
A. L. Romdahl: Rembrandts raderingar (Boktryckeri Kalnd. 1905—6).
P. Weber: Rembrandts Staalmeester (Beilage z. Allgem. Ztg. II 1907).
J. Israels: Le tricentenaire de Rembrandt (Courrier Européen 3. VIII. 1907).
Lectures pour Tous 8: Rembrandt, peintre des Humbles. 1907.
E. Michel: La salle Rembrandt au Musée du Louvre (Musées et Monuments de France 3).
J. Gockoop De Jongh: Een Rembrandtianum (Onze Kunst 3). 1907.
W. R. Valentiner: Opmerkingen overenkele Schilderijen van Rembrandt (Onze Kunst 4). 1907.
H.Tomaseth: Rembrandt (Österr.-Ungar. Revue 3). 1906 .
M. Foresi: Rembrandt (Rassegna Nazionale 16. VII). 1907.
John Kruse: Rembrandt. Hans Konst och lif. Teckning i korta drag. Stockholm, Norstedt. Konstens Stormän.
M. Vega y March: Centenario de Rembrandt (Arquitectura y Construcción, Aug.). 1906.
J. Overvoorde: L'Hommage de Leiden à Rembrandt (Arts anciens de Flandre 3). 1907.
v. Frimmel: Rembrandts Selbstbildnis a. d. Sammlung S. B. Goldschmidt in Frankfurt a. M. (Blätter f. Gemäldekunde 9).
Tiébold-Sisson: La obra de Rembrandt en Leyden (Bolletin de la Institución Libre Ensefianca 3. 10). 1906.
D. Koch: Rembrandt, d. erste deutsch-evang. Mstr. (Deutsch-evang. Rundsch. I.).
H. de Boer: Het Licht van Rembrandt (Nieuve Rotterdamsche Courant 21. 4.).
L. Gillet: Rembrandt et les étapes de sa gloire (Revue des deux mondes 15. V.).
A. L. Romdahl: Bibeln i Rembrandts bilder (Kult och Konst I). 1907.
H. Lemonnier: Rembrandt (Revue des cours et conférences 17. I.). 1907.
Péladan: Le Drame en peinture (à propos de l'inauguration de la nouvelle salle Rembrandt au Louvre). (Revue Hebdomadaire 9. III.)
Prof. Dr. P. Schubring: Rembrandt. Leipzig, Teubner 1907.

Dir. Prof. Dr. Rich. Greeff: Rembrandts Darstellungen d. Tobiasheilung. Nebst Beiträgen z. Geschichte d. Starstichs. Stuttgart, F. Enke.
J. Sterck: De Sergeant Reynier Engelen op Rembrandts „Nachtwacht" (Oud Holland 2). 1907.
W. v. Seidlitz: Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen (Repertorium f. Kunstwissenschaft 3. 4.). 1907.
K. Freise: Der neue Vermeer (Zeitschr. f. bild. Kunst 11). 1907.
N. Restorff: Rembrandtiana (Repert. f. Kunstw. 4). 1907.
Dr. Marc: Etude d'un tableau (inédit, retrouvé) de Rembrandt (dans sa période leydoise). 1624—28, Beauvais. 1908.
M. Beil: Rembrandt. Van Rijn. Great Masters in Painting and Sculpture. Beil. (1908.)
E. Michel: Un portrait du père de Rembrandt au Brésil. (Gaz. des Beaux-Arts. Aôut 1907.)
Revue de l'Art 126: „L'homme au casque" de Rembrandt. (1908.)
G. Baldwin Brown: Rembrandt. A Study of his Live and Work (Duckworth).
W. Bode: Rembrandt u. s. Zeitgenossen. Charakterbilder d. gr. Mstr. d. holl. u. fläm. Malerschule. Leipzig, E. A. Seemann.
S. v. Roogen: Le „Rembrandt de Croiset" à La Haye (Art 816). 1908.
W. S. Valentiner: Rembrandts Darstellungen d. Susanna (Zeitschr. f. bild. Kunst 2). 1908.
J. Israels: Rembrandt v. Rijn (Nord u. Süd 1). 1908.
W. Bode: Un portrait de jeune femme par Rembrandt, dans la Collection Huldschinsky à Berlin (Staryje Gody. XI). 1907.
K. Freise: Rembrandt u. Elsheimer (Burl. Mag. 61). 1908.
N. Restorff: Rembrandtiana (Repert. f. Kunstw. 2). 1908.
E. Waldmann: Eine Rembrandt-Zeichn. im Kupferstichkab. z. Oldenburg (Monatshefte f. Kunstwiss. 6). 1908.
W. Bode: Einige neu aufgefundene Gemälde Rembrandts in Berliner Privatbesitz (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunsts. 3). 1908.
P. Mathey: L'œvre gravé de Rembrandt (Musée 5). 1908.
F. Saxl: Eine unbekannte Entlehnung Rembrandts (Zeitschr. f. bild. Kunst 9). 1908.
F. Saxl: Zu einigen Handzeichnungen Rembrandts (Repert. f. Kunstw. 3. 4.). 1908.
C. Holmes: Rembrandt and Girtin (Burlingt. Magaz., Sept.). 1908.
J. Veth: Rembrandt. Lpzg. Seemann 1908.
M. Comvay: Some Rembr. drawings (Burlingt. Mag. Oct.).

David und Nathan

zu Seite 38

K. H. 33

K. H. 1159

zu S. 38 f.

Joseph deutet Träume

K. H. 939

K. H. 887

zu S. 40 f. Christus bei Maria und Martha

K. H. 1320

zu S. 45 f. 1630

Abrahams Opfer

zu S. 49 f. 1655 (B. 35)

zu S. 51 f. Gemälde 1634/5

Mene tekel

zu S. 54 Gemälde 1640

Abraham entlässt Hagar

zu S. 57 1637 Rad. B. 30

zu S. 55 K. H. 865

Christus in Gethsemane

zu S. 62

K. H. 991

Uriasbrief

zu S. 63

K. H. 1255

Delila und die Philister

zu S. 64

K. H. 672

Rückkehr des verlorenen Sohnes

zu S. 67

K. H. 604

Christus findet seine Jünger schlafend

zu S. 73

K. H. 69

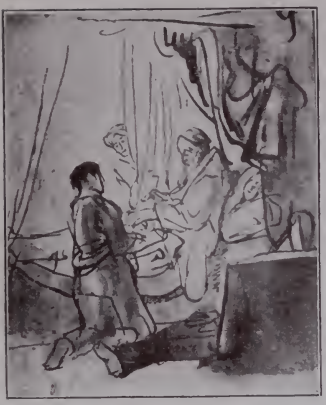
Sarah führt Hagar zu Abraham

zu S. 72

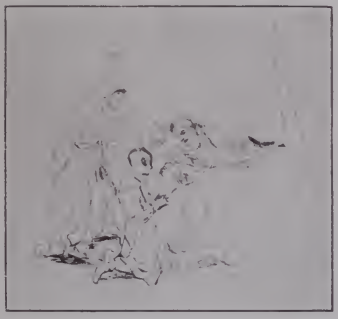
K. H. 288

Der Moment wirklicher Spannung

(äußere Konflikte)



zu S. 75 K. H. 1158



Segnung Jakobs

zu S. 77 f. K. H. 829

zu S. 78 K. H. 1337

Moment wirklicher Spannung

(innere Konflikte)

VIIIA

zu S. 79 Gemälde 1630/1

Saul und David

zu S. 80 f. K. H. 665

Sarah führt Hagar zu Abraham

(Entschlußmonolog)

zu S. 84 K. H. 666

Hagar an der Quelle auf dem Wege nach Sur

zu S. 80

Petri Verleugnung

zu S. 80

1656

zu S. 91

1628

zu S. 92 Kain und Abel K. H. 16

zu S. 95 Der barmherzige Samariter 1050

Darstellung überirdischer Personen

zu S. 111 K. H. 773

Verkündigung an Maria

zu S. 58 K. H. 1303

Gott erscheint Abraham

zu S. 102 K. H. 803

Gott und die Engel erscheinen Abraham

Opfer Manoahs

K. H. 31

K. H. 791

K. H. 1546

Gem. 1941

Der Traum

zu S. 112 K. H. 870

Jakobs Traum

zu S. 112 K. H. 591

zu S. 115 — 1630. B. 91

Rückkehr des verlorenen Sohnes

zu S. 117 — K. H. 342

Hagar in der Wüste

Christus auf dem Meere

zu S. 123

K. H. 1120

Der Engel entschwindet der Familie des Tobias

zu S. 121

(Albertina)

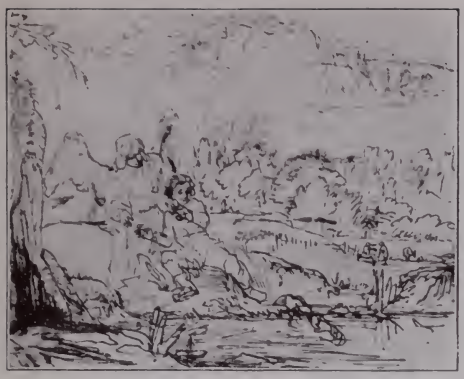
zu S. 122

K. H. 1410

zu S. 124 Jakob empfängt Josephs blutigen Rock 1650

zu S. 128 K. H. 1317

Abreise des jungen Tobias



Tobias erschrickt vor dem Fische

zu S. 130

K. H. 1400

K. H. 1407

zu S. 131

Tobias nimmt den Fisch aus

zu S. 132

K. H. 1205

zu S. 133 — 1045

(Idyll)

Tobias und seine Frau

zu S. 135 — 1050

(Lyrische Darstellungsform)

zu S. 136 — 1605

Pilatus wäscht sich die Hände

zu S. 138 — 1605

Saul und der harfenspielende David

zu S. 143 K. H. 81

Lyrischer Monolog

zu S. 140 Gem. 1650

Abraham entläßt Hagar

zu S. 134 ff. Gem. 1808/9

Rückkehr des verlorenen Sohnes

zu S. 150 Gem. 1815

Haman in Ungnade

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

In der gleichen Sammlung erschien als

Band I:

GIOVANNI SEGANTINI

Von FRANZ SERVAES

Mit 26 ganzseitigen Tafeln. 2. unveränderte Auflage

Preis geh. M. 6.50, geb. M. 8.—

Servaes, der treffliche Wiener Gelehrte, schrieb vor einigen Jahren im Auftrag der österreichischen Regierung die Biographie des großen Meisters der Alpenwelt, die in kleiner, heute fast vergriffener Auflage zum Preise von M. 150.— erschien. Das vorliegende Buch ist eine Art Volksausgabe des erwähnten Prachtwerkes, das auch weiteren Kreisen die Bekanntschaft mit diesem Standardwerk moderner Kunstschriftstellerei vermitteln will. Denn Servaes' Segantini-Biographie bleibt eine Musterleistung ersten Ranges, als welche sie bereits von der gesamten Kritik angesprochen wurde, die sie bei ihrem ersten Erscheinen mit Jubel begrüßt hat. Sie gibt in wundervollen Farben das Lebensbild des Künstlers, das an wechselreichen Irrfahrten seinesgleichen sucht. Sie ist ein erhabener, von innerer Begeisterung durchglühter Hymnus auf das Lebenswerk des Meisters, dessen rechtes Verständnis hier wie sonst nirgends erschlossen wird. Die Auswahl der Illustrationen erfolgte von dem Gesichtspunkte aus, Unbekanntes ans Tageslicht zu ziehen und an Charakteristischem das Œuvre selbst zu erklären.

Band II:

ROSALBA CARRIERA

Die Meisterin der Pastellmalerei

Von E. VON HOERSCHELMANN

Mit 16 ganzseitigen Tafeln.

Preis geh. M. 6.50, geb. M. 8.—

Es ist eine längst vergessene Welt, die in dem Werke vor unseren Augen ersteht. L. Brosch schildert sie in einem Feuilleton der „Wiener Abendpost" mit folgenden Worten: „Leichte kapriziöse Stuckdekorationen, die Freskos einrahmen, voll Duft, Eleganz mit in leichter Atmosphäre verschwimmendem Hintergrunde und matten, rosigen Wolken, auf denen Amoretten schweben; heitere, sentimentale Szenen aus dem Schäferleben, zarte, schmachtende Blumengruppen oder romantisch erträumte, wie hingehauchte Veduten — in einem solchen Milieu lebte und herrschte die Patrizierin im vergnügten Venedig des 18. Jahrhunderts . . . Longhi schilderte das Leben in Palästen und Straßen und wurde der treueste Chronist der damaligen Dogenstadt; und Rosalba Carriera verewigte in ihren weichen Pastellporträts die blaßgeschminkte, parfümierte Patrizierin in hellseidenen Kleidern in graziöser, schmachtender Haltung. — In Emilie v. Hoerschelmann hat eben diese vielgefeierte venezianische Malerin eine Biographin gefunden, die mit Liebe, Fleiß und Kennerschaft dem Leben der Meisterin nachgegangen ist. Nicht so bald war eine Feder berufener, eine Frauenseele zu schildern. Die Verfasserin hat in ihrem neuen Buche ein abschließendes Werk geschaffen."

In der gleichen Sammlung erschien als

Band III:

WILHELM TISCHBEIN

Ein Künstlerleben des achtzehnten Jahrhunderts

Von FRANZ LANDSBERGER

Mit 16 Tafeln. Preis geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

Dr. Hans Tietze schreibt in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen" über das Buch:

Selten habe ich mit größerer Freude über ein neues Erzeugnis der kunstwissenschaftlichen Literatur Bericht erstattet als über dieses Buch, in dem das Problem des Themas mit voller Klarheit erfaßt und in fesselnder, lebendigwarmer Sprache dargelegt wird. Es bedeutet eine wirkliche Bereicherung unserer Literatur auf einem Gebiet, auf dem es bisher über zerfahrene Anläufe — doktrinär einseitige Untersuchungen oder eng begrenzte Lokalforschungen — nicht gekommen war.

An der Hand der zweibändigen Selbstbiographie des Malers, die durch ihre vielseitigen Interessen und durch die Plastik der Darstellung innerhalb der autobiographischen Literatur ihrer Zeit mit in erster Reihe steht, und reichen brieflichen Materials entwirft Landsberger ein abgerundetes Lebensbild Tischbeins, ohne sich in biographischen Kleinkram zu verzetteln. Den Stadien seiner Kunstentwicklung ist sorgsam nachgegangen und jede ihrer Phasen ist mit geschmackvoller Knappheit charakterisiert. Nirgends läßt sich Landsberger durch die zahlreichen Nebenpfade, die von seinem Hauptwege in interessante, großenteils wenig erforschte Gelände führen, weiter weglocken als nötig ist, um seine Hauptrichtung um so sicherer beizubehalten; aber bei dem rüstigen Vorwärtsschreiten fällt doch hie und da ein helles Licht auf das Dunkel zur Linken und Rechten und enthüllt sichere Umrisse und ferne Ausblicke in Gegenden, bei deren Durchwanderung wir dereinst den Verfasser als Führer zu haben hoffen. Das Verhältnis zur deutschen mittelalterlichen Geschichte und Kunst, die Einwirkungen der Antike sind solche Partien. Noch reicher entfaltet sich die Gabe des Verfassers, sicher und wirkungsvoll zu skizzieren, dort, wo er die Wechselwirkung von Porträtkunst und Physiognomik darstellt und Tischbeins charakterisierende Bestrebungen in ihren verschiedenen Stufen und Gestaltungen zeigt; die volle Meisterschaft aber erreicht sie m. E. in der Analyse des Frankfurter Goethebildnisses, in dem alle Einzelzüge ungezwungen als Exponenten allgemeiner geistiger Strömungen klargelegt werden.

Ein weiterer erheblicher Vorzug des Buches ist die Belesenheit, die seine Grundlage bildet; nicht jene dürre Belesenheit auf dem „Spezialgebiet", die keinen Revueartikel übersehen hat, sondern jene naive Freude am Lesen, die zur Kultur des Historikers gehört und leider in unserer Generation von Spezialisten mehr und mehr im Schwinden ist.

STÄTTEN DER KULTUR

Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter Städte-Monographien

Herausgegeben von Dr. Georg Biermann

Bisher erschienen folgende Bände:

Bd. 1 **Berlin.** Von *Wolfgang von Oettingen.* Mit Buchschmuck von M. Jacoby.

Bd. 2 **Frankfurt a. M.** Von *P. Ferd. Schmidt.* Buchschmuck von L. Pollitzer.

Bd. 3 **Bremen.** Von *Karl Schaefer.* Mit Buchschmuck von C. Weidemeyer-Worpswede.

Bd. 4 **Rothenburg** o. d. Tauber. Von *H. Uhde Bernays.* Buchschmuck von M. Ressel.

Bd. 5 **Leipzig.** Von *Ernst Kroker.* Mit Buchschmuck u. Origin.-Lithographien von B. Héroux.

Bd. 6 **Danzig.** Von *August Grisebach.* Buchschmuck von P. Renner u. vielen Kunstbeilagen.

Bd. 7 **Luzern,** der Vierwaldstätter See und der St. Gotthard. Von *Hermann Kesser.* Mit Buchschmuck u. Holzschnitten v. E. Stiefel.

Bd. 8 **Wien.** Von *Frz. Servaes.* Buchschmuck von Hermine Heller-Ostersetzer u. v. Kunstbeilagen.

Bd. 9 **Lübeck.** Von *Otto Grautoff.* Mit Buchschmuck von Fidus und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 10 **Altholland.** Von *Jos. Aug. Lux* u. einem Schlußkapitel »Die Kunst von Altholland« von Gg. Biermann. Buchschmuck nach Zeichnungen altholländ. Meister.

Bd. 11 **Köln.** Von *Egbert Delpy.* Mit vielen Kunstbeilagen. Buchschmuck von L. Amiet.

Bd. 12 **Granada.** Von *E. Kühnel.* Mit zahlreichen Beilagen. — Buchkünstlerische Ausstattung von Friedo Witte.

Bd. 13 **Weimar.** Von *Paul Kühn.* Künstlerische Ausstattung im Stile der Goetheschen Zeit. Mit zahlreichen Zeichnungen usw.

Bd. 14 **Dresden.** Von *Willy Doenges.* Buchkünstl. Ausstattung nach alten »Dresdensia«.

Bd. 15 **Sanssouci.** Von *Karl F. Nowak.* Ausstattung von Marquis von Bayros.

Bd. 16 **Neapel.** Von *Th. v. Scheffer.* Mit vielen Abbildungen im Text.

Bd. 17 **Umbrische Städte.** Von *O. v. Gerstfeldt.* Mit Kunstbeilagen, zum Teil nach Federzeichnungen von Adolf Hiremy in Rom.

Bd. 18 **Algerien.** Von *E. Kühnel.* Mit vielen Abbildungen und einer Kartenskizze.

Bd. 19 **Sizilien.** Von *Felix Lorenz.* Mit zahlreichen Abbildungen.

Bd. 20 **Augsburg.** Von *Pius Dirr.* Reich illustr.

Die »Stätten der Kultur« sind lebendige Führer für jeden Gebildeten durch die Hauptkunstzentren Europas. Sie wollen ebensosehr das Verständnis für das künstlerische Erbe wie für das historische Werden im allgemeinen wecken. Durch reiche illustrative Ausstattung werden die Ausführungen der Forscher anschaulich unterstützt.

Preis: Band 1—10 je 3 Mark gebunden, 5 Mark in Ganzleder,
Band 11—20 je 3 Mark kart., 4 Mark geb., 5 Mark in Ganzleder

BESONDERE LUXUS-AUSGABEN FÜR BIBLIOPHILEN

wurden von den Bänden »Weimar« und »Sanssouci« veranstaltet und zwar:

Weimar:
Fünfzig numerierte Exemplare auf van-Geldern-Bütten. Einband nach Entwurf von Frau J. A. Lux.
Preis pro Exemplar 20 Mark.

Sanssouci:
Fünfzig numerierte Exemplare auf van-Geldern-Bütten. Zeichnungen auf echt China. Kalbleder-Einband.
Preis pro Exemplar 24 Mark.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag

KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Monographien des Kunstgewerbes

Bd. 1. Vorderasiatische Knüpfteppiche. Von Wilhelm Bode.

Bd. 2. Moderne Gläser. Von Gustav E. Pazaurek.

Bd. 3. Die Schmiedekunst. Von Adolf Brüning.

Bd. 4. Technik der Bronzeplastik. Von Herm. Lüer.

Bd. 5. Moderne Keramik. Von Richard Borrmann.

Bd. 6. Italienische Hausmöbel der Renaissance. Von Wilhelm Bode.

Bd. 7. Deutsche Möbel. Von Ferd. Luthmer.

Bd. 8. Elfenbeinplastik. Von Chr. Scherer.

Bd. 9. Medaillen der italienischen Renaissance. Von Cornelius v. Fabriczy.

Bd. 10. Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Von Jean Loubier.

Bd. 11. (Neue Folge.) Kunst- u. Wunderkammern der Spätrenaissance. Von J. von Schlosser.

Bd. 12. Der Schmuck. Von Ernst Bassermann-Jordan.

Preis jedes Bandes
in vornehmem Bütteneinband M. 5.—
in kostbarem Liebhabereinband M. 6.—

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01499 3998